

PRESENTED TO

THE LIBRARY

BY

PROFESSOR MILTON A. BUCHANAN

OF THE

DEPARTMENT OF ITALIAN AND SPANISH

1906-1946

LECCIONES

DE

LITERATURA ESPAÑOLA

LS.H
F 5575c
.Sm

LECCIONES

DE

LITERATURA ESPAÑOLA

POR

JAIME FITZMAUREICE-KELLY

Catedrático de Lengua y Literatura Españolas en la Universidad de Liverpool.

TRADUCCIÓN DIRECTA DEL INGLÉS

POR

DIEGO MENDOZA

Con un prólogo de

RUFINO JOSÉ CUERVO † 1911, necrology. Bull. Hisp.

491948

19. 5. 49

MADRID

LIBRERÍA GENERAL DE VICTORIANO SUÁREZ

48, PRECIADOS, 48

1910

MADRID.—IMPRENTA DE FORTANET, LIBERTAD, 29.—TELÉF.° 991

Á

MIS COLEGAS

DE

LA SOCIEDAD HISPÁNICA DE AMÉRICA

DEDICO CORDIALMENTE

ESTAS CONFERENCIAS

ADVERTENCIA

En el verano de 1907 los Directores de la Sociedad Hispánica de América me hicieron el honor de invitarme á dar en los Estados Unidos una serie de conferencias sobre la literatura española. Invitación análoga, hacia la misma época, recibí del Director del Colegio de la Universidad de Londres. Resultado de esas conferencias son los capítulos de este volumen. Las lecciones sobre el Cid, Cervantes, Lope de Vega, Calderón y los novelistas modernos españoles fueron dadas durante el otoño y el invierno de 1907 en la Universidad de Columbia; algunas las repetí en las Universidades de Cornell, Harvard, John Hopkins, Pensilvania y Yale, en Bryn Mawr, Mount Holyoke y el Colegio de Smith (Northampton, Massachusetts); y toda la serie en el Colegio de la Universidad de Londres.

Debido al corto espacio de tiempo consagrado á cada lección, fué necesario omitir aquí y allí algunos párrafos, los cuales se incluyen ahora.

Con excepción del capítulo sobre el Arcipreste de Hita (parte del cual ha sido redactado de nuevo), todos los otros van impresos substancialmente como fueron escritos, habiéndose añadido, además, referencias ocasionales en forma de notas.

En discursos de esta clase son inevitables algunas repeticiones de los pronombres personales *vosotros* y *yo*. He creído que es mejor conservar el tono familiar, y espero que el objetable uso de la primera persona no habrá degenerado en abuso.

Es para mí un deber muy grato dar las gracias á mis auditorios de América y de Inglaterra por la amabilidad con que escucharon estas lecciones.

Hasta aquí la advertencia de la edición inglesa. Ahora que el libro va á aparecer en castellano, se ha aprovechado la oportunidad para revisar ó complementar el texto en algunos pasajes. El uso de los pronombres personales de que se hace mención arriba, es contrario á lo que generalmente se acostumbra en España, pero de la conservación de los pronombres de primera persona de singular en la última lección soy yo el único responsable.

La presente traducción tiene el especial honor

de ser presentada al público hispano-parlante por D. Rufino J. Cuervo, el primero entre los eruditos sur-americanos, con palabras de excesiva bondad, por las que estoy profundamente agradecido. Me sería imposible exagerar mi reconocimiento por la habilidad, celo é infatigable paciencia que han caracterizado á mi ilustrado traductor, el Sr. Dr. Diego Mendoza, en el desempeño de su laboriosa y difícil tarea. Finalmente debo gratitud especial al Excelentísimo Sr. D. Santiago Pérez Triana por el interés que ha tomado en la obra desde el principio, y por la valiosa ayuda, de todo género, que se ha servido prestarme. Á estos tres amigos solamente puedo ofrecer esta expresión de mi sincero agradecimiento.

JAIME FITZMAURICE-KELLY.

Liverpool, 5 de Noviembre de 1909.

BREVES FRASES DE APLAUSO

Cuando el nombre de España simbolizaba un poderío que dondequiera imponía respeto, natural era que el saber de sus hijos, no desigual á aquella grandeza, fuera acatado y solicitado más allá de sus linderos. Las obras de los ingenios españoles eran leídas, reimpresas y traducidas fuera, y ejercieron una influencia, hoy de todos conocida, que es inútil describir en este lugar. Después, celos y rencores fueron acumulando desdenes y juicios erróneos, que el poder descaecido de la antes dominadora difícilmente pudiera contrastar; y llegó un momento en que aun se pretendió borrar ese nombre de España de la historia del progreso humano. Pero con el tiempo, á quien la conciencia popular confía el triunfo de la verdad, fueron menguando las aguas de aquel diluvio y apareciendo acá y allá, como cimas majestuosas, Cervantes, Calderón, el Romancero, Lope de Vega; y hoy, vueltas las cosas á su justo nivel, se dejan ver otras y otras

cimas, y faldas floridas y risueños prados y ríos caudalosos que llevan rico tributo al océano común.

Ahora todos los pueblos cultos están conformes en reconocer la importancia de las letras castellanas; y no solo en las Universidades más insignes, sino en otras de nombre menos ilustre, se enseña nuestra lengua y se comentan y quilatan las obras de nuestros escritores. Ni es este homenaje de simpatía peculiar á los pueblos latinos, como Francia é Italia: en Alemania, en Austria, en Suecia, en Noruega, cada día se publican textos castellanos, obras y disertaciones sobre la historia política y literaria de España, y sobre su lengua y dialectos.

Though last not least in love: Inglaterra, el más antiguo entre los restauradores del culto de Cervantes, nunca desmintió su predilección por nuestras cosas, y aun en libros que no era de esperarse, se echa de ver que un cumplido *scholar* asociaba al conocimiento profundo de las humanidades clásicas el de los libros castellanos. En el *Ensayo sobre el arte de traducir* Alejandro Fraser Tytler, haciendo una minuciosa y curiosísima comparación de la traducción del *Quijote* por Motteux con la de Smollet, copia las recomendaciones que hace el hidalgo manchego á Sancho antes de acometer la aventura de los batanes, y aquel pasaje: «Dirás á la incomparable

señora mía Dulcinea, que su cautivo caballero murió por acometer cosas que le hiciesen digno de poder llamarse suyo», le trae á la memoria el epitafio de Simónides á los Espartanos que perecieron en las Termópilas:

Á los Lacedemonios anuncia, oh huésped,
Que aquí yacemos por cumplir sus leyes (1).

J. Atkinson, para ilustrar un pasaje del Suhrab, fragmento del célebre poema de Firdusi, después de citar á Homero y á Virgilio, aduce una octava del «famoso Lope de Vega» en la *Hermosura de Angélica* y la traduce elegantemente, octava en que se describen las tropas enemigas de moros y españoles, y «puede muy bien aplicarse á la abigarrada apariencia de un ejército persa» (2). Pocos serían, entre los de raza espa-

(1) *Essay on the principles of translation*, p. 297; 3.ª ed. Edimburgo, 1813. El texto del epitafio se halla en la Antología griega, VII, 249, y en Heródoto, VII, 228.

(2) *Soohrab, a Poem: freely translated from the original persian of Firdousee; being a portion of the Shahnamu of that celebrated poet.* By James Atkinson. p. 93. Calcutta, 1814. La octava de Lope es esta:

Como en el triangular cristal se mira,
De varios y diuersos tornasoles,
Campo, cielo, ciudad, o mar, y admira,
Ver tan diuersas nubes, y arreboles:
Assi la esquadra que entra, y se retira,
De moros africanos, y españoles,
A la vista, que juntos confundian
Jardin florido en Mayo parecian.

(*La Hermosura de Angélica*, I; fol. 8, Madrid, 1602).

ñola, los que en 1814 quisieran ó pudieran citar el poema que citaba un inglés en Calcuta.

Heredaron los Estados Unidos esta predilección, como bastan á probarlo en lo pasado los nombres de Prescott, Irving y Ticknor, de Bryant y Longfellow; y hoy cuentan allí nuestras letras con insignes patronos y cultivadores. A. M. Huntington, «sabiendo lo que adora», con regia munificencia ha levantado á ellas grandioso templo; Rennert ha escrito con exquisita lealtad y sorprendente abundancia de noticias la vida de Lope de Vega; C. Carroll Marden y J. D. Fitz-Gerald han dado del *Poema de Fernán González* y de la *Vida de Santo Domingo de Silos* ediciones críticas de alto valor; *La Perfecta Casada* de Fr. Luis de León y *El Esclavo del Demonio* de Mira y Amescua, han logrado esmeradísimos editores en la Srita. Wallace y en el Sr. Buchanan; Ford, Pietsch, Hills, Bransby y muchos y muchos más muestran en sus doctos trabajos sobre nuestra filología cuán fecunda ha sido la enseñanza de insignes profesores, como Todd y Sheldon (men-

La traducción dice así:

As in the prism we pleased survey,
Rich prospects through the crystal play,
The fields, the cities, clouds, and sea,
Appear commingling variously;
Thus moving o'er the battle-plain,
The Moors are mixed with Knights of Spain;
The field, confus'dly bright and gay,
Looks like the garden's pride in May.

cionando solo dos) para difundir en toda la nación el estudio científico de la literatura española.

Aprovechando el uso que en estos últimos tiempos se ha establecido de que sabios extranjeros vayan á dar conferencias á otros países sobre materias en que están particularmente versados, la *Hispanic Society of America*, fundada por el Sr. Huntington (á la cual aludí antes), tuvo la feliz idea de invitar á un literato de la nombradía del Sr. Fitzmaurice-Kelly á darlas sobre nuestra literatura. Al anunciar aquélla, á fines de 1907, que su invitación había sido aceptada, decía: «El Sr. Fitzmaurice-Kelly está reconocido en el mundo por una de las autoridades más competentes en esta materia. Entre las muchas obras que tiene publicadas se cuentan *Lope de Vega y el Drama Español*, *Cervantes en Inglaterra*, y la *Historia de la literatura española*. Es miembro de la Academia Británica y miembro correspondiente de la Academia Española; ha dado conferencias en la primera de estas Academias, en la Universidad de Cambridge, y en el *Taylorian Institute* de Oxford.»

No teniendo la *Hispanic Society* en su palacio, destinado á biblioteca y museo, sala de conferencias, se valió de sus cordiales relaciones con la Universidad de Columbia para que prestase las suyas, y allí se dieron las conferencias de que hablamos, y algunas de ellas se repitieron en

otras Universidades. Grande fué el aplauso con que fueron acogidas, y singularísimas las prendas de respeto y de simpatía que dondequiera recibió su autor.

A más de las conferencias allí dadas (sobre el Cid, la vida y obras de Cervantes, Lope de Vega, Calderón y los novelistas modernos), contiene este volumen las que versan sobre el Arcipreste de Hita, La Corte literaria de D. Juan Segundo, el Romancero y la escuela dramática de Calderón, que junto con las primeras se dieron en el colegio de la Universidad en Londres. Como se ve, tenemos aquí en cuadros sucintos los puntos culminantes y más variados de la literatura española, expuestos por un extranjero conocedor de ella como el que más. Difícil es, individualmente, reducir á la práctica el *nosce te ipsum*, y eslo también, y sin duda en grado mayor, para los pueblos en conjunto, que de muy mala gana ven desvanecerse las leyendas ó patrañas que halagan su vanidad, sobre todo si viene de fuera el que intente hacerlo. Por de contado, que hoy nadie dirá con la gravedad de un Mariana «más es lo que copio que lo que creo»; y mucho menos opinará como el P. Pedro Murillo Velarde, cuando después de referirnos, siguiendo á Rui Méndez de Silva, que el rey Beto, tercer nieto de Tubal, fundó Universidad en Baeza, adonde iban de todas partes á estudiar, y de cuyo curso

salieron excelentes varones, conviene á saber: Orfeo, uno de los argonautas; Homero, insigne príncipe de los poetas griegos, Hesíodo, Licurgo, famoso legislador de los lacedemonios, que de nuestras leyes compuso las suyas, y de allí las de las Doce Tablas de los romanos, Lucio Aulo Hircio, Plinio el Mayor, Apolonio, Asclepíades, Mercurio Trimegisto, que dió leyes á los egipcios; Artemidoro, Posidonio, Polibio, maestro de Escipión; Lucilio, poeta, y otros; añade (el P. Murillo, digo): «Yo no asiento enteramente á todo esto; pero no quiero defraudar á España de esta gloria y noticia, y más cuando también lo afirman otros, como Florián de Ocampo, Garibay, Pineda, Puente y Torreblanca» (1). Me inclino á creer que hoy, á Dios gracias, ningún español daría ocasión urgente al Sr. Menéndez y Pelayo para sus polémicas sobre la ciencia española; ni extranjero alguno se atrevería á decir, con el propagandista protestante Borrow, que la literatura española es apenas digna de la noble lengua en que está escrita. El espíritu científico, que cada día va extendiendo sus conquistas, aleja más y más la posibilidad de que se emitan ó prohijen tales exageraciones; por manera que las divergencias entre nacionales y extranjeros

(1) *Geographia histórica, donde se describen los reynos, provincias, ciudades, fortalezas... La escribia el P. Pedro Murillo Velarde;* tomo I, p. 255-6 (Madrid, 1752.)

(sacada la buena suerte de felices descubrimientos), apenas puede caber en la estimación de las obras; y esto es lo que da particular interés á los trabajos doctos que nos vienen de fuera. El medio ambiente, con frecuencia tan diverso, en que se contemplan las obras, los estudios diferentes pueden constituir un punto de vista desde el cual se notan particularidades que no vemos nosotros, habituados á la lengua y á cierta manera común de expresar las ideas. En este concepto, es, en primer lugar, para nosotros de altísimo valor el libro del Sr. Fitzmaurice-Kelly, y muy digno de ser conocido y estudiado.

Dotado el autor de vastísima erudición, ni olvida noticia alguna antigua, ni deja de aprovechar las más recientes, juzgándolas todas con la sagacidad é imparcialidad del juez más hábil y recto. Antes que «acudir á la imaginación, cuando faltan hechos comprobados, para trazar biografías hipotéticas», tiene el valor de «resignarse á un humilde agnosticismo». Cualidad más rara: no es el Sr. Fitzmaurice-Kelly de aquella raza envidiable de escritores que se instruyen en sus propias obras, y jamás se corrigen ni modifican sus opiniones, porque el amor que se tienen á sí mismos es más tierno que el que debieran profesar á la verdad; apasionado como es de nuestra literatura, aplica á él, con solicitud incansable, sus talentos y vigorosos esfuerzos, por ma-

nera que, aun tratando puntos que en otros trabajos ha dilucidado, puede decirse que los presenta con nuevo aspecto, ora por el descubrimiento de otros datos, ora por las apreciaciones apoyadas en felices comparaciones y luminosas reminiscencias, ora atenuadas ó reforzadas en virtud de más detenido examen. Así, cabe asegurar que en la presente obra nos pone al corriente de lo que en cada materia tienen averiguado la investigación y la crítica más escrupulosas.

Pero cuenta con figurarse que la erudición tiene aquí el don fatal de ser fastidiosa, y de ahogar entre citas y extractos de papeles viejos la flor de la historia literaria, que consiste en el interés con que nos cautivan la vida y carácter de los autores, el desarrollo de sus ideas, las fuentes en que han bebido, la estimación de su mérito, ya absoluto, ya con relación á su influencia en la nación misma ó fuera, la comparación con las creaciones análogas de los extranjeros y los juicios que éstos han formado de los escritores. Todo esto se ve holgadamente aunado en las *Lecciones* con soberana claridad y elegancia, formando cada cual de ellas un cuadro de acabada perfección artística, en que, como lo dice *The Athenæum* de Londres (1), se ve combinada la

(1) Número del 20 de Marzo de 1909.

ciencia de un Fernando Wolf con la gracia literaria de un Conde de Puymaigre.

No menor encomio se debe á la manera y al estilo del autor. Ni sus vastos conocimientos le engríen, ni su calidad de extranjero se deja percibir por especie alguna de dureza ó desdén. Profesando el principio de que «el alma de la crítica consiste en la estimación justa de los valores relativos, sin dejarse arrastrar á la idolatría y ni siquiera á la lisonja», no se aparta una línea de él, armado como está para ello con la preparación más necesaria, cual es la versación en la literatura clásica y en las principales modernas. Con esto, al juzgar nuestras obras, alcanza su criterio una amplitud, serenidad y mesura que dan á sus opiniones fuerza convincente; y el amor que tiene probado á las letras españolas, va acompañado, como el que es verdadero en la vida social, con una delicadeza tal, que, cuando descubre ó refuta un error, no formula sentencia áspera ó infamante, sino que, á lo más, se vale de una amable ironía que pone de su parte al lector, provocándole alguna sonrisa de aquiescencia.

En suma: ninguna obra parece más adecuada que la presente, para inculcar el amor de la erudición sana y maciza hermanada con la amenidad, y de la crítica juiciosa é imparcial en estilo sobrio, distinguido y cautivador; así que me complazco en aplaudir el pensamiento de traducirla

al castellano. No se me ocultan las dificultades que ofrece la empresa, por el carácter mismo del libro y en particular por las frecuentes referencias á la literatura inglesa, naturalísimas en una obra destinada para auditorios ingleses, y también utilísimas para nosotros, en cuanto avivan la curiosidad y el interés de familiarizarse con los grandes escritores de que con razón se gloría Inglaterra. Comoquiera que sea, confío en que el traductor, que se ha mostrado celoso y feliz investigador de la verdad histórica y científica en su libro reciente sobre la *Expedición botánica de José Celestino Mutis* y las *Memorias de Francisco José de Caldas*, y logrado dar forma castellana á materias tan diversas como las que trata en sus *Apuntaciones sobre instrucción pública*, alcanzará nuevo triunfo dándola digna del original á las *Lecciones* del Sr. Fitzmaurice-Kelly.

R. J. Cuervo.

CONTENIDO

LECCIÓN I

EL CID

Así como un cuadro pone de manifiesto el concepto que el artista se ha formado de su modelo, así la elección de héroe viene á ser un acto involuntario de autorevelación. Si recordamos que el hombre modela sus ídolos á su propia imagen, estamos en condición de comprenderle si sabemos lo que admira, y esto, que decimos de los individuos, puede aplicarse igualmente á toda raza tomada en conjunto. Los héroes populares simbolizan las ambiciones, las flaquezas, el temperamento y los rasgos ingénitos de las naciones que los toman por modelo. Mas hay dos fases en todo carácter, y España tiene dos héroes de todo el mundo conocidos, figura histórica el uno, el otro producto de la fantasía de un genio. Quizás para la mayor parte de los hombres el hijo de la poética imaginación de Cervantes tiene más vida que el guerrero auténtico que dirigió tantos combates desesperados. ¡Singular privilegio del genio: sustituir sus propias intensas concepciones á los hechos reales, y sacar de la nada seres que nos parecen aún más vivos que los de carne y hueso! Don Quijote es parte del mundo visible, al paso que casi todos miramos al Cid, no como realmente fué, sino como más de

cinco siglos después de su muerte le retrató Corneille. Restituyámosle á la tierra y recordemos los episodios averiguables de su vida aventurera.

Son tan notables las diferencias entre el Cid de la historia y el Cid de la leyenda que, á principios del siglo XIX, su existencia fué puesta en duda por el escéptico jesuíta Masdeu, historiador que gustaba de la paradoja. Las dudas de Masdeu las repitió Samuel Dunham en su *History of Spain and Portugal*, y el traductor de Dunham, Antonio María de Alcalá Galiano, escritor de nombradía en su tiempo. Á Alcalá Galiano causóle molestias su incredulidad, según recuerda su pariente el ilustre novelista Juan Valera, quien afirma que un caballero español que presumía de descendiente del Cid le demandó en juicio por no juzgar decoroso que á su alegado antepasado se le tuviese por un ser fabuloso cual el Ave Fénix. Estas negaciones, más ó menos sofísticas, son las extravagancias de los sabios, y tienen un parecido con lo que afirma otra escuela que pretende conciliar las opiniones opuestas suponiendo la existencia de dos Cides con sendas Jimenas y sendos Babiecas. Este procedimiento generoso de duplicar personas y cosas no parece haber prosperado. Cervantes expresa su opinión por boca del canónigo en el *Quijote:* «En lo de que hubo Cid no hay duda, ni menos Bernardo del Carpio, pero de que hicieron las hazañas que dicen, creo que la hay muy grande.» Pocos se atreverían á ser tan afirmativos como el canónigo respecto de Bernardo del Carpio, pero sí está perfectamente en lo cierto en lo que atañe al Cid. Es evidente

que el Cid existió en carne y hueso: fué hijo de Diego Laínez, soldado que peleó en la campaña de Navarra. Pérez de Guzmán en sus *Loores de los claros varones de España*, dice que el Cid nació en Río de Ovierna:

Este varón tan notable
en Río de Ovierna (1) násció.

Pero la versión corriente es que el Cid vió la luz en Bivar, cerca de Burgos, por los años de 1040, y que de allí tomó su título territorial. De sus contemporáneos fué conocido como Rodrigo (ó Ruy) Díaz de Bivar—Rodrigo, hijo de Diego, de Bivar; y más tarde, por sus hazañas en singular batalla, se le designó con el dictado de Campeador. Lo que probablemente constituyó su primera proeza—el vencimiento de un caballero navarro—se registra en unos versos latinos toscamente rimados, y que son, según parece, el más antiguo de los poemas que conmemoran los hechos heroicos del Cid:

Eia! laetando, populi catervae,
Campi-doctoris hoc carmen audite!
Magis qui eius freti estis ope,
Cuncti venite!
Nobiliori de genere ortus,
Quod in Castella non est illo maius:
Hispalis novit et Iberum litus
Quis Rodericus.
Hoc fuit primum singulare bellum,
Cum adolescens devicit Navarrum:
Hinc Campi-doctor dictus est maiorum
Ore virorum.

(1) «Nierva» dice Eugenio de Ochoa, *Rimas inéditas de D. Iñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, de Fernán Pérez de Guzmán, Señor de Batres, y de otros poetas del siglo XV.* (París, 1851), pág. 305.

El epíteto que se granjeó en este primer período lo llevó toda su vida, y hasta sus mismos enemigos se lo aplicaban. Es curioso observar que los cronistas árabes hablando de él le llamaran Alcanbitur, nunca el Cid, palabra ésta que se dice generalmente viene de la arábiga *Sidi* (Mi Señor). Esta circunstancia hace dudar de si en vida fué conocido con el nombre de Cid. Hay, á la verdad, la amena fábula de que el Rey de Castilla, al oír que los prisioneros de guerra árabes llamaban á Ruy Díaz de Bivar, *Sidi*, ordenó que el afortunado soldado fuese apellidado así en lo futuro; pero no hay pruebas de esta historia, más pintoresca que admisible. Lo que parece más verosímil es que Ruy Díaz de Bivar fué primero llamado *Sidi* por los árabes que sirvieron á sus órdenes ó por la población arábiga de Valencia conquistada por él al fin de su carrera; que la expresión fué adoptada por sus tropas cristianas, y que no fué usada corrientemente por los españoles sino hasta después de su muerte. Que luego se le conoció en todas partes como «El Cid» ó «Mi Cid», se ve por la crónica rimada latina del sitio de Almería, escrita unos cincuenta años después:

Ipse Rodericus, mio Cid saepe vocatus.

Pero no tenemos para qué discutir más estas minucias. Notemos sencillamente el hecho de que Ruy Díaz de Bivar es conocido como el Cid Campeador, y recordemos sus hechos históricos.

Cuando contaba veinticinco años fué nombrado alférez de Don Sancho II de Castilla, monarca rapaz que

desterró de León á su hermano Alfonso, y á su hermano García, de Galicia, y anexó sus reinos al suyo. En estas dos campañas se distinguió el Cid. Don Sancho II fué asesinado por Bellido Dolfos en Zamora en 1072, y el Cid llegó á ser el personaje más conspicuo de Castilla:

¡Rey don Sancho, rey don Sancho, no digas que no te aviso
que dentro de Zamora un alevoso ha salido!
llámase Vellido Dolfos, hijo de Dolfos Vellido,
cuatro traiciones ha hecho, y con esta serán cinco.
Si gran traidor fué el padre, mayor traidor es el hijo.
Gritos dan en el real: ¡A don Sancho han mal herido:
muerto le ha Vellido Dolfos, gran traición ha cometido!

Difícil era la situación de los castellanos: asesinado Don Sancho II, no había quien ocupase el trono de Castilla y de León. El Cid no era elegible; aunque de calificado linaje, no era de familia real, ni siquiera de ilustre origen. El único pretendiente legítimo era el destronado Alfonso, y era necesario ofrecerle entrambas coronas. Dícese que los exasperados castellanos quisieron buscar alivio á su orgullo herido infligiendo singular humillación al mismo príncipe leonés á quien invitaban á reinar sobre ellos. Conforme á la tradición, Alfonso fué obligado á jurar que no había tomado parte en la muerte de Don Sancho, juramento que hizo públicamente en la iglesia de Santa Gadea de Burgos ante el Cid y unos delegados castellanos. El hecho consta en romances antiguos, y Hartzenbusch le dió nueva vida dramatizándolo en *La Jura en Santa Gadea*.

Acaso hay algún fundamento que baste para que crean quienes lo quieran creer; mas lo cierto es que no

hay prueba concluyente de que tal cosa sucediera. Suena más bien como si fuera invención posterior, fraguada para explicar la inquina que hubo de surgir más tarde entre el rey y su formidable vasallo. Los cuentos fantásticos sobre personajes históricos son siempre sospechosos, y generalmente falsos. Puesto que no había otro pretendiente, ¿qué razón hubiera podido tener Alfonso para someterse á condiciones insultantes? ¿No es lo más sencillo suponer que Alfonso miraba al Cid con natural recelo, considerándole como el principal responsable de su expulsión de León, y que los nobles leoneses tenían empeño en mantener vivo ese rencor? Ahora, como en tiempos de Fernán González,

Castellanos y leoneses tienen malas intenciones.

¿No está además en lo intrínsecamente probable de las cosas—valga la expresión—suponer que el Cid, como buen castellano, se doliese de la supremacía leonesa; que su lealtad desde un principio hubiera sido floja y de mala ley, y que apenas ocultara sus intenciones de tajarse un principado semi-independiente con el filo de su famoso espada Colada? Sea lo que fuere, á la sazón rey y vasallo eran indispensables el uno al otro. Ninguno de los dos estaba en situación de forzar un rompimiento; ambos eran maestros consumados en el arte de disimular; y el 19 de Julio de 1074, Alfonso le otorgó al Cid la mano de su prima Jimena. Consérvase el contrato de matrimonio, documento prosaico que dispone de los bienes á la muerte de cualquiera de los contrayentes.

Después de este enlace diplomático desaparece el Cid por completo durante algún tiempo, envuelto en la densa obscuridad de la dicha conyugal. Surge de nuevo á la luz de la historia al derrotar al Emir de Granada. Se le hizo luego el cargo de malversación; pero los detalles de esto no son muy precisos. Lo que sí se sabe á punto fijo es que fué desterrado en 1081, año en que entró al servicio de Almoctadir, reyezuelo de Zaragoza, de cuyos sucesores estuvo á sueldo. De entonces para acá se tiene una relación casi completa de las hazañas del Cid: sábese que derrotó las fuerzas coaligadas del Rey de Aragón, del Conde de Barcelona y de sus aliados mahometanos en Almenara, cerca de Lérida; que en otra batalla, en las riberas del Ebro, venció al Rey de Aragón; que estuvo en un tira y afloja con Alfonso VI y se reconcilió con éste; que riñeron de nuevo; que fué otra vez desterrado, y se le confiscaron sus bienes. La confiscación es juego en que pueden tirar cartas reyes y súbditos, y el Cid pudo resarcirse de sus pérdidas. Juntó una hueste de secuaces, de todos orígenes y credos, prontos para acometer cualquier empresa que brindase esperanzas de pillaje. La fortuna les reservó una favorabilísima coyuntura: cuando Toledo se rindió á Alfonso VI, en 1085, se pactó que Alcadir, el Emir vencido, recibiría á Valencia por vía de compensación; y fué impuesto á sus reacios habitantes por las fuerzas que capitaneaba Alvar Fáñez Minaya, sobrino del Cid. En circunstancias ordinarias el intruso se hubiera sostenido, pero las incursiones de los almoravides africanos—que eran los jansenistas del mahometismo—

cambiaron bruscamente el aspecto político de las cosas. Claramente se vió que el fruto de la reconquista estaba en peligro y que Alfonso VI debía reconcentrar su ejército para una lucha transcendental.

Él podía alegar con fundamento que, habiendo instalado en Valencia al ex-Emir de Toledo, el pacto había quedado cumplido por su parte, y que ahora era su propio reino el que estaba expuesto. No bien llamó á sí á Alvar Fáñez y á sus tropas, cuando los valencianos se rebelaron, y Alcadir pidió al Emir de Zaragoza que fuese en su socorro, para lo cual le hacía grandes y halagadoras promesas. El reyezuelo musulmán era en Zaragoza una figura decorativa; el hombre poderoso, el que podía darle ayuda eficaz era el Cid, teniente de aquél. Fingieron los dos aceptar las proposiciones de Alcadir, y convinieron secretamente en echarle fuera y repartirse el botín. La expedición fué mandada por el Cid, y este puesto le era particularmente grato. Era entonces Valencia lo que es hoy todavía, la huerta de España; y el Cid no tenía prisa por llegar á la capital. Asoló las comarcas vecinas; en toda la fértil provincia distribuyó contribuciones forzosas entre sus habitantes, y les obligó á pagarle rescate. Mientras tanto avanzaba con cautela, fortificaba su campamento, y prodigaba á su paso promesas ilusorias. Á Alfonso VI le aseguraba que todo lo que hacía era en interés de Castilla, y al reyezuelo árabe, que por el bien de Zaragoza. Incitaba á Alcadir para que sometiese á los rebeldes valencianos, y á éstos á que sacudiesen el yugo de Alcadir. Maestro en el arte del disimulo, y resuelto á apoderarse de Va-

lencia, logró diestramente engañar á todos los partidos, hasta el día en que el asesinato de Alcadir por Aben-Gehaf y el avance amenazador de los almoravides, le forzaron á quitarse la careta. No pudiendo someter á Valencia por las armas, la sujetó por el hambre: en Junio de 1094 capitularon los defensores de la ciudad bajo condiciones generosas, que luego fueron descaradamente violadas. Sometió al tormento á Aben-Gehaf para que confesase dónde tenía ocultos sus tesoros, y al fin le quemó vivo; igual suerte corrieron sus principales sostenedores, y á la población mahometana de la ciudad la obligó á elegir entre el destierro y la esclavitud.

El Cid era rey en todo menos en el nombre. Hizo cuanto pudo para asegurar bien su conquista: formó el censo de los cristianos; retuvo á su lado las tropas que le eran más fieles; promovió los intereses del ejército y de la religión, erigiendo para esto último un obispado y designando á Jerónimo de Périgueux para ocupar la Sede. Era Jerónimo prelado francés, á quien menciona el *Poema del Cid*, y luchador tan valiente como el Arzobispo Turpín de la *Chanson de Roland:*

> Tels curunez ne cantat unkes messe,
> Ki de sun cors feïst tantes proeces.

Salió el Cid al campo, y derrotó á los almoravides en Quarte y en el valle de Alcoy; extendió sus conquistas hasta Murviedro, y pactó alianza con el Rey de Aragón. Á ser cierto lo que afirma el historiador árabe Aben-Bassam, el Cid, en un ímpetu de loca y arrebata-

da ambición, dijo: «si un Rodrigo perdió esta península, otro Rodrigo la conquistará.» Aben-Bassam es un escritor de buena fe, pero es un retórico, y lo que es peor en el presente caso, refiere de oídas esta historia. Es difícil creer que un hombre tan sagaz y práctico como el Cid, que acababa de ver cuán dura empresa era conquistar una sola provincia, hablase tan ingenuamente de reconquistar toda España. No se realizó la reconquista sino cuatro siglos más tarde; y poco fué lo que se hizo, en los últimos días de la vida del Cid, para adelantarla. Su teniente Alvar Fáñez fué derrotado en Cuenca; y los almoravides, embriagados por esta victoria, vencieron en Alcira las tropas escogidas del Cid. Le mortificó mucho la derrota, aunque él no estuvo en la batalla, y murió «de pesar y furia», como dicen los historiadores árabes, en Julio de 1099. Apoyada por Alvar Fáñez y el Obispo D. Jerónimo, Jimena se sostuvo dos años más; luego se retiró hacia el Norte, después de entregar la ciudad á las llamas. Valencia—la Valencia del Cid—dejó de existir. Los cristianos salieron de ella al resplandor de las murallas incendiadas. El cuerpo embalsamado del Cid fué puesto, por última vez, sobre Babieca, aquel caballo tan famoso como el Veillantif de Rolando, y llevado á San Pedro de Cardeña. Allí se encuentra su tumba con esta inscripción:

> Belliger, invictus, famosus marte triumphis,
> Clauditur hoc tumulo magnus Didaci Rodericus.

Su cuerpo, tras muchas vicisitudes, descansa hoy en la poco imponente Alcaldía de Burgos.

Este es el Cid Campeador que aparece en la *Dajira* de Aben-Bassam, escrita diez años después de la muerte de aquél, y en la anómina *Gesta Ruderici Campidocti*, compilada entre los años 1140 y 1170. Los autores de estas obras escriben desde diversos puntos de vista, y, aunque en sus trabajos no se advierte ningún espíritu de crítica, son dignos de fe en lo substancial. Los datos en que ambos coinciden pueden aceptarse como hechos positivos ó como muy cercanos á la verdad. El Cid, claro está, no es irreprochable. Tiene todas las cualidades y todos los defectos de un soldado aventurero de la Edad Media; es valiente, mercenario, pérfido, cruel. ¿Cómo, pues, tenerle por héroe nacional? En primer lugar, no debemos incurrir en el error de juzgarle conforme á criterios modernos; y en segundo, no hay que olvidar que casi todo lo que se sabe de sus últimos años—que es el período mejor documentado de su biografía—nos viene de enemigos suyos, cuyas prevenciones los inclinan naturalmente á obscurecer las sombras del cuadro. Horroriza pensar que el hombre que simboliza el espíritu del patriotismo español fuese un jefe de banda, á sueldo del mejor postor; y todavía más, que el hombre que figura como el tipo de la caballeresca ortodoxía pelease contra los cristianos aliado con los mahometanos. Despojémonos de ilusiones ingenuas, y reconozcamos que Pío V estuvo en lo justo cuando prestó oídos de mercader á la sugestión que, según se asegura, le hizo Felipe II de canonizar al Cid. Los héroes están expuestos á perder el brillo de su prestigio cuando se les saca del crepúsculo de la tradi-

ción y de la poesía á la luz meridiana é implacable de los hechos y de la historia. El Cid no es excepción de la regla. Renan condensa la sentencia en estos términos con risueña severidad: «Todo lo que fué lo debió á los enemigos de su patria, hasta el nombre con que es conocido en la historia. El representante ideal del honor español era un *condottiere*, que combatía ora por Cristo, ora por Mahoma. El representante ideal del amor probablemente no amó nunca. Es el Cid otro ídolo más que cae bajo el peso de la inexorable crítica.»

Si la cosa valiera la pena, y sin acudir al sofisma, bastaría decir que el Cid obró como otros tantos campeones contemporáneos suyos, y que no fué un santo, que si lo hubiera sido, nunca habría llegado á ser ídolo nacional. Hase dicho que tuvo el presentimiento de llenar una misión providencial, lo que acaso no sea sino deducción precipitada de la frase que le atribuye Aben-Bassam: «Seré un nuevo Rodrigo que conquistaré á España». Esta teoría le atribuye una nobleza de carácter y una previsión política que estuvo lejos de tener. La supremacía de Castilla no llegó á ser un ideal político universalmente aceptado, sino cuando estuvo á punto de ser establecida, lo que sucedió siglo y medio después, en el reinado de San Fernando. No era el Cid un soñador; la tierra de las visiones nunca le abrió sus horizontes. Ni tuvo el temperamento místico de Juana de Arco: sus propósitos eran inmediatos, concretos, personales. Antes que á nada debió su popularidad á su valor conspicuo y contagioso; á que la última y más celebrada de sus expediciones (si bien empren-

dida en beneficio exclusivo de sí mismo) favoreció la causa de la unidad nacional, librando una provincia del yugo mahometano; y también al instintivo sentimiento de que representaba, con más ó menos fidelidad, los intereses de Castilla en contraposición á los de León, como francamente se dijo cinco siglos más tarde en el *Romancero general:*

Soy Rodrigo de Vivar,
castellano á las derechas.

La debió asimismo—¿por qué dudarlo?—á que tenía en sí un sello innegable de grandeza, que ponía espanto en el corazón de sus enemigos y enardecía la imaginación de sus compatriotas. Siendo así que la posteridad, por lo general, condona los crímenes que hasta ella llegan, no es extraño que las generaciones siguientes atenúen las faltas del Cid, y acaben por desfigurar su historia hasta hacerla incognoscible. Pero estas caprichosas, y á menudo grotescas parodias son de fecha relativamente reciente. No aparecen, en cantidad apreciable, en los primeros poetas que cantaron las glorias del Cid, ni tampoco en el poema latino citado, que habla con entusiasmo de sus hechos heroicos, tan numerosos que fatigarían el genio de Homero:

Tanti victoris nam si retexere,
Coeperim cuncta, non haec libri mille
Capere possent, Homero canente,
Sumo labore.

Esto no pudo escribirse, cuando más tarde, sino en 1120, ó sea veinte años después de la muerte del Cid.

El tema, como cualquiera otro de la misma clase, era demasiado tentador para dejárselo á monjes que escribían en la lengua erudita para un círculo reducido de personas, y fué tratado por juglares—no laicos necesariamente—que recitaban sus composiciones en palacios, castillos, monasterios, plazas públicas, ferias, en fin, dondequiera que se congregasen oyentes. Así surgió á la vida un cuerpo de poemas épicos. Pudiera tacharse de tardía esta manifestación, y lo sería si se piensa en *Beowulf* y *Waldhere*, los que, en su forma actual, aparecieron, sin duda, antes del reinado de Alfredo, y aun en el siglo VI. Hay que hacer, empero, una distinción radical: el *Beowulf* y el *Waldhere* son, por decirlo así, *sagas* en verso, y no tienen, en cuanto á su asunto, relación inmediata con Inglaterra. Las epopeyas francesas y españolas son peculiarmente nacionales, así en su tema como en sus sentimientos. Se sabe que España tuvo muchas epopeyas—que no han sobrevivido—sobre Rodrigo, Bernardo del Carpio, Fernán González, Garci-Fernández, Sancho García, y quizás sobre Alvar Fáñez, teniente del Cid. De estos antiguos cantares de gesta sólo tres se han salvado, entre ellos la epopeya conocida con el nombre de *Poema del Cid*. Es posible que este no sea el primer poema nacional sobre el mismo asunto, aunque compuesto á mediados del siglo XII, unos cincuenta años después de la época del Cid: como se verá ahora, hay un largo intervalo entre la fecha de su composición y la de su transcripción. En cuanto al autor del *Poema*, nada se sabe. Fundándose en que en unos doscientos renglones

se relatan sucesos que ocurrieron en el monasterio de Cardeña, cerca de Burgos, se conjetura que el autor fué un monje de esta comunidad. Se ha creído también, dado el espíritu belicoso del *Poema*, que su autor era un hombre laico, oriundo del Valle de Arbujuelo: infiérese esto del minucioso conocimiento de la comarca entre Molina y San Esteban de Gormaz, y de la relativa vaguedad en el conocimiento del itinerario entre Burgos y Zaragoza. Son estas, sin duda, simples conjeturas. Igualmente se supone que lo substancial del *Poema del Cid* puede tener su origen en otros poemas más antiguos. Así puede ser; pero en el *Poema*, tal como hoy existe, hay unidad.

De la narración histórica intitulada *Gesta Ruderici Campidocti*, hay un solo ejemplar manuscrito. En el siglo pasado fué robado del Monasterio de San Isidoro de León; lo compró en Lisboa Gotthold Heyne, dos años antes de su muerte ocurrida en Berlín, en las barricadas de 1848, y está ahora, después de muchas vueltas, en la Academia de la Historia de Madrid. Del *Poema del Cid* solamente nos ha llegado un manuscrito, obra de un cierto Per Abbat, quien, en 1307, copió el texto de un original anterior; no consta que este manuscrito corriera las aventuras del *Gesta*, aunque en más de una ocasión estuvo á punto de ser destruído. El principio del *Poema del Cid* se ha perdido, y faltan dos páginas, una después del verso 2.337, y la otra después del 3.307. Si Per Abbat no se hubiera tomado el trabajo de hacer la copia, ó si ésta hubiera desaparecido antes de Octubre de 1596, año en que la copió Juan Ruiz de

Ulibarri y Leyba, la epopeya del Cid sería hoy tan desconocida como las de Rodrigo, Bernardo del Carpio y otras. Parece que Per Abbat no tuvo á la vista una copia fiel hecha con espíritu crítico; por eso no es enteramente responsable de los defectos del texto que poseemos. Hay en el *Poema* pasajes que todos tienen por interpolaciones, en lo cual tampoco tiene responsabilidad. Probablemente siguió la mala senda de sus predecesores, quienes, aparentemente, compendiaron el poema. Las transposiciones y corrupciones del texto—que son desesperación de editores y traductores—hay que atribuirlas al deseo de abreviarlo; pero, aun mutilado, el *Poema* es una obra maestra primitiva, cuyo mérito ha sido reconocido con creces desde que Tomás Antonio Sánchez lo publicó por primera vez en 1779.

El interés por los monumentos literarios de la Edad Media no era entonces tanto como ahora. Nos referimos al período de más de medio siglo antes de que se imprimiese ninguna *chanson de geste* en Francia, y se despertase el gusto por las cosas de aquel tiempo. El poeta español Quintana, que murió hace cincuenta años, y que estaba en su mocedad cuando se publicó el *Poema del Cid*, no vió en éste nada digno de admiración, y eso que sus gustos literarios eran más universales que los de la mayor parte de sus contemporáneos. Poco á poco el *Poema* se abrió paso en el orbe de las letras. Un solo ejemplo basta á probar que fué estudiado con esmero y solicitud á los pocos años de haberse dado á la estampa. John Hookam Frere, ministro que fué de Inglaterra en Madrid, leyó el *Poema* por re-

comendación del Marqués de la Romana, quien lo ponderaba como «el más animado y altamente poético, á la vez que el más antiguo y curioso poema del idioma.» En el verso 2.338 del *Poema:*

Aun vea el hora que vos merezca dos tanto—

corta respuesta de Pero Bermúdez á los Infantes de Carrión—Frere propone que se lea *merezcades* en lugar de *merezca dos*, enmienda casual que fué aprobada por el Marqués de la Romana, y que solo éste conocía. Años después el Marqués de la Romana tuvo que oir otra vez la enmienda en singulares circunstancias. Servía con los franceses en Dinamarca, y Frere tuvo necesidad de comunicarse con él confidencialmente. Era indispensable que el mensajero tuviera plenas credenciales, y, por otra parte, era de la mayor importancia, para el caso de que fuera detenido, que no se le encontrara sobre su persona papel ninguno que pudiera sugerir la índole de su misión. El verso corregido del *Poema del Cid*, que era muy fácil guardar en la memoria, vino á ser su única credencial. El Marqués de la Romana supo al instante de parte de quién venía el mensajero. Frere, además de su traducción fragmentaria del *Poema*, superada por la de Ormsby, comenzó por afición el trabajo de reconstrucción crítica, que han continuado los Sres. Damas-Hinard y Bello, Cornu y Restori, Vollmöller y Lidforss, D. Ramón Menéndez Pidal y Mr. Archer Milton Huntington.

Gracias á estos y á otros eruditos, cuyas labores nunca se encomiarán bastante, el texto del *Poema del Cid*

ha sido expurgado de muchos errores, y hecho notablemente inteligible. Pero quedan todavía algunos problemas por resolver. Por ejemplo, ¿qué relación tiene la epopeya española con la francesa? El prejuicio patriótico no debe de tener cabida en los juicios literarios ó en los históricos; pero eso sería pedir la perfección, y, como es bien sabido, los eruditos están, como nadie, sujetos á las fragilidades humanas. Al hablar de las *chansons de geste*, Gaston Paris dice que «España se inspiraba en ellas desde mediados del siglo XIII para cantar al Cid, y aun compuso, sobre los asuntos carolingios, cantares de gesta, restos de algunos de los cuales se encuentran en los romances del siglo XV». En realidad, los escritores franceses exageran el monto de la deuda de España, que — por una natural reacción — los españoles de la moderna generación literaria tienden á aminorar. No tomaremos partido en esta contienda literaria, puesto que hoy, antes que á disputas ingeniosas, el lector se atiene á los hechos.

Es un hecho que la primera *Chanson de geste* francesa es anterior en un siglo al primer cantar de gesta español; y es otro hecho también que la traducción francesa de la leyenda de Rolando se difundió por España en época muy temprana. Quedó constancia de ella en la crónica que se atribuye al Arzobispo Turpín, y se infiltró entre las gentes que la oían de boca de los peregrinos franceses que iban camino del santuario de Santiago de Compostela. Entre estos peregrinos había troveros franceses, por medio de los cuales conocieron los españoles la *Chanson de Roland*. Es natural suponer

que en España se cumpliera un fenómeno idéntico al que ocurrió en Alemania, en donde Conrad escribió su *Rolandslied* hacia el año 1130; por lo menos hay buenas razones para creer que á oídos del autor del *Poema del Cid* había llegado la *Chanson de Roland*. El señor Menéndez y Pelayo, cuyo patriotismo y exquisita perspicacia literaria hacen de él un testigo fuera de toda sospecha, reconoce que las descripciones de batallas se parecen mucho en los dos poemas, y que en ellos hay giros y frases idénticos que no pueden ser fortuitos. Podemos, por tanto, asentir á lo que dice Gaston Paris, esto es, que el autor del *Poema del Cid* se inspiró en la *Chanson de Roland*; ó sea, que ésta le sugirió probablemente la idea de componer una obra semejante sobre un tema español, tomando de ella algunos detalles secundarios; pero ni más ni menos podemos decir sino que en asunto y en sentimiento el *Poema* es intensamente local.

En cuanto á su parte substancial, el *Poema* ocupa una posición intermedia entre la historia y la fábula. No respeta la cronología; equivoca un personaje con su homónimo; á las hijas del Cid, cuyos verdaderos nombres eran Cristina y María, las llama Elvira y Sol; y las dota con maridos que en realidad nunca tuvieron, lo que hace maliciosamente (así lo presume Dozy) para presentar á los leoneses por un aspecto odioso. Cumple al poeta épico realzar á su héroe y apocar á sus enemigos; y sería tan vano pedirle ejecución perfecta al *Poema*, como esperar hallar en él imparcialidad jurídica. Dejando á un lado las excentricidades atribuíbles á

errores de copia, hay que convenir en que el metro es caprichoso, pues fluctúa entre versos de catorce y diez y seis sílabas; en que la exactitud histórica no sale mejor librada que el metro, y á veces le cabe peor suerte. Á pesar de esto, el espíritu del autor no está conscientemente reñido con la historia, y deja la impresión de que cree lo que dice. Desde el principio hay un tono de honda sinceridad en lo que, por causa de la mutilación, es ahora el comienzo del *Poema*, pasaje en que se narra el destierro del Cid:

. . . .

Delos ſos oios tan fuerte mientre lorando
Tornaua la cabeça z eſtaua los catando.
Vio puertas abiertas z vços ſin cañados,
Alcandaras uazias ſin pielles z ſin mantos,
E ſin falcones z ſin adtores mudados.
Soſpiro myo Çid, ca mucho auie grandes cuydados.
Fablo myo Çid bien z tan meſurado:
«Grado ati, ſeñor padre, que eſtas en alto!
Eſto me an buelto myos enemigos malos»
Alli pienſſan de aguiiar, alli ſueltan las RIendas.
Ala EXida de Biuar ouieron la corneia dieſtra,
E entrando a Burgos ouieron la ſinieſtra.
Meçio myo Çid los ombros z en grameo la tieſta:
«Albricia, Albarffanez, ca echados ſomos de tierra!»
Myo Çid Ruy Diaz por Burgos en traua.
En su conpaña .Lx. pendones leuaua; exien lo uer mugieres z | uarones
Burgeſes z burgeſas por las finieſtras ſon,
Plorando delos oios, tanto auyen el dolor.
Delas ſus bocas todos dizian una RAzon:
«Dios, que buen vaſſalo, ſi ouieſſe buen Señor!»
Conbidar le yen de grado, mas ninguno non oſaua:
El Rey don Alfonſſo tanto auie la grand ſaña.
Antes dela noche en Burgos del entro ſu carta,
Con grand Recabdo z fuerte mientre ſellada:
Que a myo Çid Ruy Diaz, que nadi nol dieſſen poſada,

E aquel que gela dieſſe ſopieſſe uera palabra,
Que perderie los aueres ⁊ mas los oios dela cara,
E aun demas los cuerpos ⁊ las almas.
Grande duelo auien las yentes chriſtianas;
Aſconden ſe de myo Çid, ca nol oſan dezir nada.
El Campeador adelido aſu poſada;
Aſi co̅mo lego ala puerta, falola bien çerrada,
Por miedo del rey Alfonſſo, que aſſi lo auien parado
Que ſi non la quebrantaſ por fuerça, que non gela abrieſe nadi.

No sabemos cómo fuera el principio del *Poema* en su integridad; piensan algunos eruditos que lo que falta era como un corto preludio sin importancia, en tanto que otros creen que el *Poema del Cid* que conocemos es apenas la parte final de una vasta epopeya. Vastísima sería, ya que el fragmento que nos queda consta de 3.735 versos; la *Chanson de Roland* tiene 4.001, y no es probable que el *Poema* fuera más largo. En todo caso es difícil imaginar un principio más lleno de vida que el que debemos á la casualidad. El Cid aparece en un momento crítico, juzgado con injusticia, calumniado y arrojado de su hogar castellano por un ingrato rey leonés de quien era súbdito leal. Hay cierta grandiosa amplitud en la atmósfera del *Poema*, y una serena tranquilidad hasta en la intencionada repetición del epíteto convencional—«el castellano», «el que nació en buen hora», «el bueno de Bivar», «el mio Cid», y rara, muy rara vez, «el Cid». El poeta alaba á su héroe, como es debido, sin degradarle con elogios desmedidos; no pierde de vista la realidad de las cosas. Con un candor que seduce relata el *Poema* cómo el ladino jefe engañó á los dos judíos Raquel y Vidas, entregándoles dos arcas que se decía estaban llenas de oro, y que en realidad

sólo contenían arena, y obteniendo fraudulentamente en préstamo seiscientos marcos sobre esa prenda sin valor. En la *Crónica general*, en un pasaje basado sobre una refundición del *Poema*, aparece el *Cid* devolviendo el dinero, y en el *Romancero general* de 1602 un escritor anónimo palia el engaño alegando que las arcas contenían «el oro de la verdad» del Cid:

> No habeis fiado
> vuestro dinero por prendas,
> mas solo del Cid honrado,
> que dentro de aquestos cofres
> os dejó depositado
> el oro de su verdad
> que es tesoro no preciado.

Pero no hay nada de casuístico ni de angelical en aquel poeta primitivo. Trata el episodio como un negocio común y corriente; cuenta cómo el Cid propuso el pago cuando los judíos le pidieron el reintegro, y no ve contradicción entre este pasaje y uno anterior que pregona los delicados sentimientos de honor del Cid. Leemos del Conde de Barcelona, al ser puesto en libertad:

> Aguijaua el conde e penssaua de andar
> Tornando ua la cabeça e catandos atras;
> Myedo yua auiendo que myo Çid se repintra,
> Lo que non ferie el caboso por quanto en el mundo ha.

No cabe duda de que el *Poema* es muy desigual; con demasiada frecuencia degenera en yermos de desabrida prosa, divididos en renglones irregulares con asonancias monótonas al final: hay muchos trozos salpicados de simples detalles, de nombres de localidades insignificantes, y de cosas por el estilo. Pero el poeta se

rehace; arde su patriotismo regional cuando recuerda alguna proeza, y suaviza su relato con rasgos de simpática ternura, como cuando describe la separación del Cid de Jimena y de sus hijas en el Monasterio de San Pedro de Cardeña. El juglar español tiene el don de la figuración dramática y breve. Le basta una pincelada para poner de manifiesto á sus héroes secundarios. Por ejemplo: al sabio Obispo Jerónimo, que, atraído por la fama del Cid como lidiador, viene de lejos, («de parte de orient»), y casi prefería perder una misa que una batalla con los moros; al adusto Alvar Fáñez, brazo derecho del Cid, su «diestro brazo», como Rolando fué el «destre braz» de Carlomagno; á Félez Muñoz, sobrino del Cid, siempre en el puesto de peligro; al estólido é inescrutable Pero Bermúdez, su abanderado, cuyo silencio de piedra estalla en elocuente invectiva á la hora de denunciar la poltronería de los Infantes de Carrión... hasta estos mismos ficticios bribones tienen cierto aire de realidad y de vida. En el *Poema del Cid* encontramos por primera vez aquel enérgico rasgo de realismo, aquella visión sagaz, aquella impresión intensa de las cosas vistas y particularmente observadas que le dan á la literatura española su sello característico de autenticidad. Y el *Poema* concluye, con jubilosa nota, en un cántico de triunfo sobre la derrota de los imaginarios Infantes de Carrión, la boda histórica de las hijas del Cid y el éxito glorioso de éste, reconciliado ya con el Rey:

Fablemos nos da queſte que en buen ora naçio.
Grandes ſon los gozos en Valençia la mayor.
Porque tan ondrados fueron los del Canpeador.

Prifos ala barba Ruyz Diaz fo feñor;
«Grado al rey del çielo, mis fijas vengadas fon!
Agora las ayan quitas heredades de Carrion.
Sin verguença las cafare oaqui pefe oaqui non.»
Andidieron en pleytos los de Nauarra z de Aragon,
Ouieron fu aiunta con Alfonffo el de Leon,
Fizieron fus cafamientos con don Eluira z con doña Sol.
Los primeros fueron grandes, mas aqueftos fon miiores;
Amayor ondra las cafa que lo que primero fue.
Ved qual ondra creçe al que en buen ora naçio,
Quando feñoras fon fus fijas de Nauarra z de Aragon.
Oy los reyes dEfpaña fos parientes fon,
A todos alcança ondra por el que en buen ora naçio.
Paffado ef defte fieglo el dia de cinquaefma.
De Chriftus aya perdon!
Affi ffagamos nos todos iuftos z peccadores!
Eftas fon las nueuas de myo Çid el Canpeador.

El *Poema* es la más antigua y más importante poesía épica sobre el Cid; pero hay buena prueba de que sus hechos fueron celebrados en otros cantares de gesta de fechas remotas, anteriores á la compilación de la *Crónica general* de Alfonso el Sabio, que fué completada en 1268. Durante mucho tiempo se supuso que los capítulos sobre el Cid que contiene la *Crónica general* procedían del *Poema;* pero los estudios del texto, hechos por el Sr. Menéndez Pidal, han demostrado que este punto de vista es insostenible. El texto impreso de la *Crónica general*, publicado por Florián de Ocampo en Zamora en 1541, no es lo que se creía que era, es decir, no es el original compilado por orden de Alfonso el Sabio; en realidad es la tercera etapa de la evolución del texto, hecho que arroja nueva luz sobre la historia de la poesía épica de España. En pocas palabras, el resultado de las últimas investigaciones es el

siguiente: que la primera *Crónica general* se utilizó en otra compilada en 1344; que esta *Segunda Crónica general* se redujo á un compendio que ha desaparecido, y que este último está representado actualmente por tres textos derivados de él: la *Tercera Crónica general*, publicada por Ocampo, la *Crónica de Castilla* y la *Crónica de Veinte Reyes*. Está, además, establecido que los preexistentes cantares de gesta se utilizaron así: en la *Crónica de Veinte Reyes*, el *Poema del Cid* desde el verso 1.094 en adelante; lo referente al Cid, en la primera *Crónica general*, trae su origen principalmente de otra epopeya que desapareció, y no, como se había creído, del *Poema* tal como lo conocemos ahora. Esa otra poesía épica que se ha perdido, se escribió de la misma manera que el *Poema*, en 1.250 versos más ó menos. Ahí termina el parecido. Los capítulos sobre el Cid en la *Segunda Crónica general* vienen principalmente de otro cantar de gesta, que, hasta cierto punto, coincidía con la epopeya conocida con el nombre de *Crónica Rimada*, y, menos generalmente, con el título de *Cantar de Rodrigo*.

Dozy creía que la *Crónica Rimada*, escrita, según parece, por un juglar en la diócesis de Palencia, era más antigua que el *Poema del Cid*, cosa que se le ha increpado en más de una ocasión. Pero ¿quién es infalible para censurarle por esto? Sin duda Dozy exageraba la antigüedad de la *Crónica Rimada*, tomada en conjunto; á pesar de eso, el instinto crítico de este eminente erudito le indujo á inferir que era una obra compuesta por varias manos, que sus partes componentes no eran to-

das de una misma época y que (opinión sustentada luego por Milá y Fontanals) el pasaje relativo al Rey Fernando (v. 758 ff.):

El buen Rey Don Fernado par fué de Emperador,

es el fragmento más antiguo incorporado en el texto. Hoy ya se reconoce por todos que el concepto de Dozy, en este particular, es perfectamente correcto. La *Crónica Rimada* que, en su forma actual, es considerada como de las postrimerías del siglo XIV, es una amalgama de materiales contrarios é inadecuados, y apenas puede llamarse poema original. Si es probable que el autor del *Poema del Cid* conociese la *Chanson de Roland*, lo es más aún que el autor de la *Crónica Rimada* tuviese conocimiento de *Garin le Lohérain*, y que no sólo se aprovechó de un cantar de gesta sobre el Rey Fernando que se ha perdido, sino que utilizó otras epopeyas españolas también desaparecidas, el *Poema del Cid*, degeneradas tradiciones orales y quizás fuentes extranjeras no identificadas todavía. La obra, en realidad, son remiendos y zurcidos hechos por un imitador que había perdido el secreto de la epopeya primitiva, y que, falto de sinceridad, conmemoraba hazañas que le constaba eran fabulosas, como la expedición del Cid á Francia y su victoria bajo las murallas de París. Pero, aunque en mucho inferior al *Poema*, la *Crónica Rimada* es interesante en su forma y substancia. Incluye versiones primitivas de leyendas que, en formas más puras y refinadas, habrían de alcanzar fama en toda Europa más tarde: la riña entre el padre del Cid y

el Conde Gómez de Gormaz (no de resultas de una bofetada, ni por otra nimiedad nacida de las extravagantes exigencias de un código de honor artificial, sino de un simple robo de carneros); la muerte del Conde á manos del Cid, que no tenía entonces trece años, y el matrimonio de Jimena, hija del Conde, con el matador de su padre, á quien nos representan como novio resistido, casado á su pesar:

> Ally despossavan a doña Ximena Gomes con Rodrigo el Cas-[tellano.
> Rodrigo respondió muy sannudo contra el rey Castellano:
> Señor, vos me despossastes mas a mi pessar que de grado.

El Cid del *Poema* es un súbdito leal, fiel á su rey, no obstante extremadas provocaciones. En la *Crónica Rimada* se le transforma en un barón feudal, altanero y turbulento, más parecido al Cid de los romances españoles posteriores; y es de notar que su versificación irregular, en que predominan los versos de diez y seis sílabas, la acerca al metro de los romances, á que habremos de referirnos luego. Por ahora baste decir que en 1612 ya había número suficiente de romances sobre el Cid para formar un tomo, y que en la colección moderna más completa llegan á 205. Southey y Ormsby, entusiastas admiradores del *Poema*, piensan que los romances sobre el Cid impresionan «más por su número que por su luz», y sin duda son de mérito muy desigual; pero hay algunos realmente admirables, por ejemplo, el romance adaptado con singular maestría por Lope de Vega en *Las Almenas de Toro*.

El nombre de este gran autor dramático nos trae á la

memoria otra transformación sufrida por el Cid en el teatro: Guillén de Castro le presenta en *Las mocedades del Cid* como el protagonista de un conflicto dramático entre el amor y el deber filial. Corneille trata este mismo asunto, y su obra maestra obscurece completamente la de Castro. Los nombres de otros dramaturgos que se sirvieron del mismo tema han pasado justamente al olvido. Sería tan acertado esperar otra gran dramatización de la leyenda del Cid, como de la historia de Romeo y Julieta. Pero las posibilidades poéticas de la leyenda del Cid son inagotables. Hace cosa de cincuenta años que Víctor Hugo, entonces en el cenit de su genio incomparable, reencarnó al Cid primitivo en la primera serie de *La Légende des siècles*. ¿Quién puede olvidar la impresión que dejan la lectura de *Quand le Cid fut entré dans le Généralife*, ó los diez y seis poemas que forman el *Romancero du Cid*, ó la entrevista entre el Cid y Jabias en Bivar, y el maravilloso simbolismo de *Le Cid exilé*? Será tan contrario á la historia como se quiera, pero es maravilloso por su grandiosa sagacidad y música obsesionante:

> Et, dans leur antichambre, on entend quelquefois
> Les pages, d'une voix féminine et hautaine,
> Dire:—Ah oui-da, le Cid! c'était un capitaine
> D'alors. Vit-il encor, ce Campéador-lá?

La pregunta fué pronto contestada. Tres años después Leconte de Lisle nos presentó un aspecto más fiero, quizás más melodramático del Cid en tres composiciones que contribuyeron al tétrico esplendor de los *Poèmes barbares*, y que ahora figuran entre los *Poèmes*

tragiques; y treinta años más tarde, en nuestros propios días, José María de Heredia—el Benvenuto del verso francés—introdujo la figura del Cid entre sus deslumbrantes *Trophées*. Estos tres son maestros, y uno de ellos el más eximio poeta de su época; pero con toda la maestría de su arte no han logrado eclipsar la creación viril del cantor anónimo, sencillo y patriota, que escribió, hace ochocientos años, el *Poema del Cid.*

LECCIÓN II

EL ARCIPRESTE DE HITA

Muchos de los poemas primitivos castellanos son composiciones anónimas é impersonales, más ó menos imitativas. *El Auto de los Reyes Magos*, por ejemplo, se inspira en un oficio latino usado en Orleans; el *Libro de Apolonio*, *la Vida de Santa María Egipciacqua*, el *Libro dels tres Reyes dorient* y el *Libro de Alixandre* proceden de fuentes francesas. La influencia francesa es también visible en la obra de Gonzalo de Berceo, el primer poeta español cuyo nombre conocemos con certeza. Escribió Berceo en la primera mitad del siglo XIII, y espigó bastante en los *Miracles de Nostre Dame*, colección de leyendas edificantes puestas en verso por Gautier de Coinci, Prior del monasterio de Vic-sur-Aisne. Como Gautier murió en 1236, la rapidez con que pasó de Francia á España su arreglo de estos cuentos piadosos sólo se explica porque el comercio literario estaba ya por entonces establecido entre los dos países. En una ú otra época, durante la Edad Media, toda la Europa occidental tomó por guía la literatura francesa. Desde 1130, cuando Conrad escribió su *Rolandslied*, la influencia francesa prevaleció en Alemania por es-

pacio de un siglo, y se dejó sentir hasta en poetas tan notables como Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach y Gottfried von Strassburg. También prevaleció esta influencia en Italia desde antes del reinado de Federico II, protector de los poetas provenzales y jefe de la escuela siciliana de poesía, hasta el advenimiento del Dante. Eran traducidas las versiones francesas de las historias de Troya, Alejandro, César y Carlomagno. Lo propio se hacía con las traducciones francesas de la leyenda de Arturo, como se advierte en el inmortal pasaje del canto quinto del *Inferno:*

> La bocca mi baciò tutto tremante:
> Galeotto fu il libro e chi lo scrisse:
> Quel giorno più non vi leggemmo avante.

Todos saben que la influencia francesa fué muy notable en Inglaterra desde los tiempos de Layamon hasta los de Chaucer, y que éste, á más de traducir parte del *Roman de la Rose*, se apropió sugestiones de Guillaume de Machault y de Oton de Granson—dos poetas menores cuyas obras, dicho sea de paso, conservaba en su biblioteca el Marqués de Santillana, de quien se hablará en la lección siguiente. Adondequiera que volvamos los ojos en este período, encontraremos más ó menos pronto que la literatura francesa había estampado su sello. Los literatos escandinavos nos dicen que el *Strengleikar* contiene traducciones de los *lais* de María de Francia, y *Floire et Blanchefleur* fué también traducido en Islandia al principio del siglo XIV, cuando el Arcipreste de Hita—quien habla en términos de

aprecio de esta novela francesa—era todavía joven. El muy repetido dístico de Jean Bodel es una llana afirmación del hecho:

> Ne sont que trois matières à nul homme attendant,
> De France et de Bretaigne et de Rome le grant.

Este rápido sumario basta para probar que España, al copiar originales franceses, no hacía ni más ni menos que las otras naciones. Las obras de sus cantores primitivos tienen el interés que es privativo de todo nuevo empeño literario; pero la gran mayoría de estas composiciones carece necesariamente de originalidad y fuerza. Fué sólo ya entrado el siglo XIV, cuando España produjo dos autores de innegable genio personal: uno de ellos fué el Infante Don Juan Manuel, el primer prosador de verdadero mérito de Castilla, y el otro Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, lugar cerca de Guadalajara.

Es muy poco lo que de cierto sabemos sobre Ruiz, salvo su nombre y estado, á que se refiere incidentalmente al invocar el auxilio divino en su obra:

> E por que de todo bien es comienço e rays
> la virgen santa marja por ende yo Joan Rroys
> açipreste de fita della primero fis
> cantar de los sus goços siete que ansi dis.

En uno de los manuscritos (1) de sus poemas, la

(1) En tres antiguos manuscritos, conocidos respectivamente con los nombres de Gayoso, Toledo y Salamanca, se conservan los poemas del Archipreste: 1.° El Códice de Gayoso se acabó el martes 23 de Julio de 1389; perteneció á Benito Martínez Gayoso, pasó luego á manos de Tomás Antonio Sánchez el 12 de Mayo de 1787, y se guarda ahora en la Real Academia Española de Madrid. 2.° El Códice de Toledo, de la

mensajera Trotaconventos parece indicar el lugar de nacimiento del Arcipreste:

Fija, mucho vos saluda uno que es de Alcalá.

De aquí se ha inferido que el Arcipreste era natural de Alcalá, y, por consiguiente, paisano de Cervantes. Es posible que fuera así; pero es de advertir que en el manuscrito de Gayoso aparece una variante:

Fija, mucho vos saluda uno que mora en Alcalá.

La verdad es que no sabemos dónde ni cuándo nació, ni cuándo ni dónde murió Juan Ruiz. Se cree que vió la luz hacia fines del siglo XIII, y el Señor Puyol y Alonso, en su interesante monografía, sugiere como fecha probable la del año 1283; pero estas son conjeturas. Son muchas las personas, sin embargo, que con dificultad se resignan á un humilde agnosticismo, y que acuden á la imaginación cuando faltan hechos comprobados para trazar lo que pudiéramos llamar biografías hipotéticas. Aunque la de Ruiz no prometa mucho, tampoco ha sido excepción de la regla. Un escritor de fecha relativamente reciente, Francisco de Torres, autor de una *Historia de Guadalajara*, que se conserva inédita, dice que el Arcipreste vivía en esta ciudad el año 1410. Es difícil conciliar este dato con

misma época que el anterior, procedente de la Catedral de dicha ciudad, consérvase en la Biblioteca Nacional de Madrid. 3.° El Códice salmantino perteneció á la Biblioteca del Colegio Mayor de San Bartolomé (de Salamanca) y está en la Biblioteca Real de Madrid; aunque posterior en fecha á los otros dos, está escrito con más cuidado, y su texto es menos incompleto.

la afirmación de Alfonso Paratinén, copista, al parecer, del códice salmantino, que al fin de su copia puso este colofón: «Este es el libro del Arcipreste de Hita, el qual compuso seyendo preso por el mandado del Cardenal Don Gil, arçobispo de Toledo.» Esto se refiere á Don Gil de Albornoz, prelado hábil y emprendedor, que fué Arzobispo de Toledo desde 1337 hasta su muerte, ocurrida en 1367. Se sabe que Don Gil de Albornoz fué desterrado de España por Pedro el Cruel en 1350, y que ya para el 7 de Enero de 1351 un tal Pedro Fernández había sucedido á Juan Ruiz en el arciprestazgo de Hita.

Ahora bien, conforme al verso 1.634 del manuscrito de Salamanca, Ruiz acabó su obra en 1381 de la Era Hispánica:

> Erà de mjll e tresjentos e ochenta e vn años
> fue conpuesto el rromançe, por muchos males e daños
> que fasen muchos e muchas aotras con sus engaños
> e por mostrar alos synplex fablas e versos estraños.

Este año de la Era Hispánica corresponde al 1342 de nuestro cómputo, y podemos aceptar la afirmación del texto de que Juan Ruiz escribió entonces su poema, y, más aún, que fué compuesto en la cárcel. Podríamos resistirnos á creer esto sobre la sola autoridad de Alfonso Paratinén, cuya copia no fué hecha sino á fines del siglo XIV, ó principios del siglo XV; pero lo que dice el copista está confirmado por el autor, quien, en cada una de sus tres primeras estrofas, pide á Dios que lo libre de la prisión en que yace:

> libra Amj dios desta presion do yago.

Es razonable dar por sentado que Juan Ruiz había ya alcanzado la edad madura cuando escribió su libro, por lo que es casi increíble que sobreviviera á su prisión cosa de sesenta años, como lo pretende Torres. No hay más prueba, sino que no hay ninguna, para afirmar el hecho de que el Arcipreste murió en la prisión—probablemente en Toledo—poco antes del 7 de Enero de 1351, en que Pedro Fernández ocupó su puesto en Hita; y tampoco existe nada, sino esta misma carencia de pruebas, para asegurar el hecho de que el Arcipreste fué puesto en libertad antes de esa fecha, que acompañó á Don Gil de Albornoz en su destierro, y que murió en Avignon. Todas estas teorías, son, lo repetimos, de la índole de las biografías hipotéticas. Carecemos de toda prueba, y no nos queda más recurso que vagar por el campo de las conjeturas.

Algunos rasgos de la personalidad del Arcipreste pueden recogerse, sin embargo, en su obra. No nos constan ni la causa ni el tiempo de su prisión. Declara él mismo en su *Cántica de loores de Santa María* que su castigo fué injusto:

> Santa virgen escogida...
> del mundo salud e vida...
> de aqueste dolor que siento
> en presion syn meresçer,
> tu me deña estorcer
> con el tu deffendjmjento.

Sin embargo, su testimonio personal en su propia defensa no es concluyente. Es posible, cual lo insinúa el Sr. Puyol y Alonso, que Juan Ruiz ofendiera á algunos miembros del alto clero, como satirizó al Deán y al Ca-

pítulo en su *Cántica de los clérigos de Talavera*, en la cual dignatarios influyentes son irrespetuosamente mencionados por sus nombres, ó dados á conocer bajo seudónimos transparentes. Lo más probable es que el Arcipreste fuera castigado por alguna indiscreción de esta laya, que no por su vida licenciosa. La moralidad del clero español, en el siglo XIV, estaba muy relajada, y, aunque Juan Ruiz era un clérigo de mala reputación, no era más pecador que muchos de sus hermanos. Obrando contra el dictamen de Jovellanos y la Academia de la Historia, su primer editor Tomás Antonio Sánchez, se dió trazas para investir á Juan Ruiz con un cierto ropaje de falsa reputación, omitiendo en el texto algunos pasajes objetables y mutilando otros. No previó Sánchez que sus buenas intenciones se verían frustradas por José Amador de los Ríos, quien, intencionadamente, coleccionó las escandalosas estrofas que habían sido omitidas y las imprimió en las *Ilustraciones* del cuarto volumen de su *Historia crítica de la literatura española*. Si Sánchez logró hacer de Juan Ruiz algo mejor de lo que fué, Ríos le hizo parecer mucho peor. Sin embargo, Ríos logró en cierto modo persuadirse de que Juan Ruiz fué un hombre bueno que se ofreció voluntariamente «como holocausto de la idea moral que vindicaba». Pocos serán los que en vista del poema del Arcipreste se formen el mismo concepto. Sería exagerado sostener que era incrédulo, porque si bien se complacía en hacer parodias irreverentes de la liturgia, sus versos á la Virgen Santísima son, sin duda alguna, sinceros; era un clérigo desacreditado, como muchos de

sus contemporáneos que tomaron las órdenes sagradas por ser el medio más fácil de ganarse la vida; pero, á diferencia de estos joviales *goliardos*, el sensual Arcipreste tenía temperamento de poeta además de gustos de sátiro. Á nosotros nos interesa como poeta y autor de una obra cuyos méritos apenas pueden ser apreciados en cuanto á la irónica y picaresca representación de escenas de la vida laica y clerical. No era el Arcipreste fatuo en literatura; pero sí alcanzaba á ver vagamente que legaba á la posteridad una obra que salvaría su memoria del olvido:

> ffis vos pequeno libro de testo, mas la glosa,
> non creo que es chica antes es byen grand prosa,
> que sobre cada fabla se entyende otra cosa,
> syn la que se alega en la rason fermosa.
> De la santidat mucha es byen gran lycionario,
> mas de juego e de burla chico breujario,
> por ende fago punto e çierro mj almario,
> sea vos chica fabla solas e letuario.

Hasta el título de su libro—que sólo recientemente ha venido á ser asequible en forma satisfactoria—fué por largo tiempo dudoso. Casi un siglo después de escrito, Alfonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera, lo llamó *Tratado;* pocos años más tarde, Santillana lo denominó *Libro del Arcipreste de Hita;* Sánchez lo intituló *Poesías*, cuando lo dió á la estampa en 1790, y Florencio Janer, en su reimpresión de 1864, *Libro de Cantares*. Pero como lo hizo notar Wolf en 1831 (1) el

(1) En un artículo del *Jahrbücher der Literatur* (Wien, 1831-2), vols. lv, págs. 234-264; lvi, págs. 237-266; lvii, págs. 169-200; lviii, págs. 220-268; lix, págs. 25-50. Véase la reimpresión en Ferdinand Joseph Wolf, *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur*. (Berlín, 1859).

mismo Ruiz lo apellidó *Libro de buen amor*. Sin embargo, en esta clase de asuntos no solemos precipitarnos, y fué sólo setenta años después cuando M. Ducamin cayó en la cuenta. En fin, hoy podemos leer el *Libro de buen amor* poco más ó menos como Ruiz lo escribió, ó, hablando con más exactitud, la mayor parte de él, porque faltan algunos fragmentos de pasajes, y otros han sido suprimidos, tal vez por lectores demasiado pudorosos. Mucho queda aún por hacer. Una edición diplomática tiene su valor, pero es tan sólo una entrega á cuenta de lo que necesitamos. Si hubiere alguno que se empeñare en realizar una ardua empresa, ninguna mejor, en bien suyo y nuestro, que la de preparar una edición crítica del *Libro de buen amor* con comentarios y, sobre todo, con un vocabulario.

El Arcipreste de Hita fué un genio original, pero su originalidad está en su actitud personal ante la vida y en el modo de manejar materiales antiguos. Ningún genio literario, por grande que sea, puede romper completamente con lo pasado, y el Arcipreste sufrió el influjo de sus predecesores. Hoy está en moda decir que no era un hombre docto, y, sin duda, que en ocasiones hace gala de ser un provinciano tonto é ignorante, especialmente en materia de doctrina y disciplina eclesiásticas:

> Escolar so mucho rrudo, njn maestro njn doctor,
> aprendi e se poco para ser demostrador.

Pero el Arcipreste no quiere que se tome esto al pie de la letra, y, para prevenir todo posible equívoco, lue-

go aconseja socarronamente al cándido lector que consulte el *Espéculo*, así como

> los libros de ostiense, que son grand parlatorio,
> el jnocençio quarto, vn sotil consistorio,
> el rrosario de guido, nouela e diratorio.

Se mete en las profundidades de la astrología, afirma con cierto mohín que el destino del hombre es regido por el astro bajo el cual nace, y cita á Ptolomeo y á Platón en apoyo de una cómoda teoría que excusa sus regocijados vicios. Ya veremos cómo el Arcipreste conocía mucho de lo que era más digno de saberse en la literatura francesa, y que sabía algo de la lengua árabe familiar se deduce de las respuestas que la muchacha mora daba á Trotaconventos. Sus alusiones á Platón y á Aristóteles no implican un conocimiento más sólido que las referencias que á Pitágoras hace Chaucer en *The Book of the Duchesse.* Sin contar su lengua nativa, conocía el latín y el francés, y acaso el italiano; y no podemos insistir mucho en su ignorancia sin correr el riesgo de herir las susceptibilidades de nuestro clero contemporáneo. No fué, por de contado, el Arcipreste un escoliasta de la Edad Media, ni mucho menos un erudito en el sentido moderno de la palabra; pero, para un hombre cuya suerte corría en una obscura aldea, sus lecturas y su cultura general eran superiores al nivel común. Un examen somero del *Libro de buen amor* basta para hacer palpable esta verdad, y para demostrar que el Arcipreste tenía cualidades más envidiables que todo el saber del mundo.

Comienza con diez estrofas, en cuyos seis versos fina-

les impetra la gracia divina, y luego, pasando de repente á la prosa—que siembra copiosamente de citas de la Escritura—, insiste en la pureza de sus motivos y asegura que su objeto es amonestar á los hombres y á las mujeres contra el amor loco é impuro. Después de haber tranquilizado las desconfianzas del lector inquieto con tan mañoso preámbulo, observa entre paréntesis: «Enpero por que es vmanal cosa el pecar, si algunos, lo que non los conssejo, quisieren vsar del loco amor, aqui fallaran algunas maneras para ello.» Después de revelar así su verdadera intención, anuncia su deseo de enseñar el arte métrico por el ejemplo—*segund que esta çiencia requiere*—y en seguida vuelve á emplear el verso. De nuevo encomienda su obra á Dios, canta los gozos de Nuestra Señora, y después escribe una especie de novela picaresca en el metro conocido con el nombre de *mester de clerecía*, que es una cuarteta de alejandrinos monorrimados.

Principia el Arcipreste citando á Dionisio Catón (1), quien aconseja al hombre que, á pesar de sus cuitas, cultive la alegría. Y como ningún hombre cuerdo se ríe sin motivo, Juan Ruiz se propone divertir, pero espera que no será comprendido torcidamente como lo fué el doctor griego cuando arguyó con el romano. Esta alusión da á nuestro autor la oportunidad de contar una anécdota que recuerda el episodio de Panurge con Thaumaste, «ung grand clerc d'Angleterre». En pocas palabras el cuento es como sigue: cuando los romanos soli-

(1) Interpone tuis interdum gaudia curis,
Ut possis animo quemvis suffere laborem.—*Disticha,* iii. 6

citaron leyes de los griegos, éstos quisieron persuadirse de si eran dignos de lo que pedían; y como la diferencia de lenguaje hacía imposible todo argumento verbal, se convino en que la discusión fuera por señas (recuérdese que Thaumaste prefería las señas porque «les matières sont tan ardues, que les parolles humaines ne seroyent suffisantes à les expliquer à mon plaisir»). El campeón griego era maestro en todas las ciencias, en tanto que los romanos estaban representados por un tunante iletrado, vestido con toga de doctor. El sabio mostró un dedo, el zafio mostró el pulgar y dos dedos de una mano; el sabio tendió la mano abierta, y el zafio sacudió el puño con violencia. Esto puso fin al argumento, porque el sabio griego se apresuró á confesar que la pretensión de los romanos era justa. Al pedirle al griego que interpretara las señas, que habían dejado perpleja á la muchedumbre, contestó: «Dije que no había sino un Dios, y contestó el romano que eran tres personas distintas y un solo Dios verdadero; díjele que todo estaba gobernado por la voluntad de Dios, y me contestó que Dios tenía en su poder al mundo; viendo que comprendía el misterio de la Santísima Trinidad y que creía en él, juzgué que los romanos merecían que las leyes les fueran otorgadas.» Preguntáronle al romano su interpretación, la cual fué muy distinta: «Me dijo que con su dedo me quebrantaría el ojo, y yo le respondí que con dos dedos le rompería los ojos y con el pulgar los dientes; me replicó que me daría una palmada en los oídos, y yo repuse que le daría un puñetazo que no lo olvidaría en toda su vida.» La gracia, como se ve, es entera-

mente primitiva; pero Juan Ruiz rebosa de contento rimando el cuento, y procede á amonestar al lector contra las apariencias de todo y en particular contra lo que aparenta el *Libro de buen amor*:

la bulrra que oyeres non la tengas en vil
la manera del libro entiendela sotil;
que saber bien e mal, desjr encobierto e donegujl,
tu non fallaras vno de trobadores mjll.

Luego, por vía de digresión, afirma el Arcipreste que el hombre, como los brutos que perecen, necesita de alimento y de una compañera, añadiendo maliciosamente que esta opinión, muy censurable si él la sustentara, llega á ser hasta honrosa en boca de Aristóteles:

Como dice Aristotiles, cosa es verdadera,
el mundo por dos cosas trabaja: por la primera
por aver mantenençia; la otra cosa era
por aver juntamjento con fenbra plasentera.

Sylo dixiese de mjo, seria de culpar;
diselo grand filosofo, non so yo de rebtar;
de lo que dise el sabio non deuemos dubdar,
que por obra se prueva el sabio e su fablar.

En seguida el Arcipreste, reconociéndose á sí mismo pecador, como todos los hombres, relata cómo se enamoró de una dama de calidad, demasiado entendida para vencerla con pintada moneda, y la cual dama rechazó á su vieja trotera diciéndole que los hombres siempre fueron falsos, y citándole de «Ysopete» una adaptación de la fábula del parto de los montes. La palabra *Ysopete* nos hace presumir que el Arcipreste se valió de alguna traducción francesa de Esopo ó de Fedro, pero no de la hecha por María de Francia, en la

cual, á lo menos en la publicada por Warnke, no aparece esa fábula (1).

Sin descorazonarse por haber sido calabaceado y sin perder su ecuanimidad, el Arcipreste advierte con cuánta justicia decía Salomón que todo era vanidad, y se decide á no hablar mal de la recatada dueña, ya que, después de todo, las mujeres son las más deliciosas entre todas las criaturas:

mucho seria villano e torpe pajes
sy dela muger noble dixiese cosa rrefes,
ca en muger loçana, fermosa e cortes,
todo bien del mundo e todo plaser es.

Una belleza menos remilgada—*otra non santa*—atrajo al veleidoso Arcipreste, quien escribió para ella una *troba cazurra*, y se sirvió como correvedile para con ella de Ferrand García. García le hizo el amor á la liviana damisela por su propia cuenta, y le dejó á Juan Ruiz por único recurso el maldecir con toda su alma de este segundo chasco. Sin embargo, el Arcipreste observa que el hombre no puede huir de su mala estrella, y, por vía de ilustración, cuenta cómo un rey moro llamado Alcarás convocó á cinco astrólogos para conocer el horóscopo de su hijo; todos los cinco predijeron catástrofes diferentes, y los hados se cumplieron. Muy cómicamente Juan Ruiz se acuerda de repente que él mismo es sacerdote, rechaza toda simpatía por las ideas

(1) La fábula *(De la terre qui anfante la rate)* se encuentra bajo el número xxvii en el *Lyoner Yzopet. Altfranzösische Uebersetzung des XIII Jahrhunderts in der Mundart der Franche-Comté. Mit dem kritischen Text des lateinischen Originals (sog. Anonymus Neveleti) zum ersten Mal herausgegeben von Wendelin Foerster.* (Heilbronn, 1882), pág. 35.

fatalistas, y agrega que solamente cree en la predestinación en cuanto sea compatible con la fe católica. Pero se olvida de su ortodoxía acomodaticia con la misma facilidad con que se acuerda de ella, y se regocija de haber nacido bajo el signo de Venus (planeta embellecedor, que no sólo les conserva la juventud á los jóvenes, sino que les quita años á los viejos), diciéndose que así como con el tiempo maduran las *peras más verdes*, así también el tiempo puede traerle la ventura. Con todo, sufre un nuevo desengaño en su empeño de seducir á otra belleza linajuda, y el relato de esta tercera desventura remata con la fábula del león y el mastín.

En este punto su vecino Don Amor acude á visitar al doliente Arcipreste, el cual airadamente le inculpa, porque promete mucho y es poco lo que cumple, fuera de que enerva las fuerzas mentales y físicas de los hombres — tema ilustrado por una variante española de aquel indecorosísimo *fableau* intitulado el *Valet aux douze femmes*. Después de escuchar fábula tras fábula, citadas para probar que él está aliado con los Siete Pecados Capitales, Don Amor le explica con mesura al Arcipreste, que no es razonable enojarse por tan poca cosa; que ha pretendido volar demasiado alto; que las mujeres linajudas no son para él; que debe estudiar el arte de amar de Pánfilo y Ovidio; que la belleza vale más que la alcurnia, y que le cumple asegurarse de los buenos oficios de alguna vieja discreta é insinuante. Cítale Don Amor el cuento de los dos holgazanes que querían casarse con una dueña, aduce el cuento obsceno de Don Pitas Payas, y le recomienda al Arci-

preste que ponga dineros en la bolsa, cuando vaya á galanteos:

Mucho faz el dinero e mucho eſ de amar
al torpe faze bueno e omne de preſtar,
ffaze correr al coxo e al mudo fabrar:
el q*ue* no*n* tiene manos dyneros q*ui*ere tomar.
ſea vn omne neſçio e rrudo labrador,
los dyneroſ le fazen fidalgo *e* sabydor,
q*ua*nto maſ algo tiene tanto eſ maſ de valor,
el q*ue* no*n* ha dineros no*n* eſ de ſy señor.
ſy tovyereſ dyneros avraſ consolacio*n*,
plazer e alegria, del papa rracíon,
conpraras parayſo, ganaraſ saluaçio*n*
do ſon muchos dineros eſta mucha bendiçio*n*.
yo vy en corte de Roma, do eſ la ſantidad,
q*ue* todoſ al dinero fazen grand homildat,
grand onrra le fazian con grand ſolepnidat,
todos ael ſe omillan como ala mageſtat.
fazie muchos p*ri*oreſ, ob*i*ſpos e abbades,
arçob*i*ſpos, doctores, patriarcas, poteſtades,
a muchos cl*er*igos neſçios davaleſ dinidades
fazie de v*er*dat mentiras *e* de mitiras (sic) v*er*dades.....
El dinero eſ al*ca*ld*e* e juez mucho loado,
eſte eſ conſſejero e ſotil abogado,
alg*ua*çil e meryno, bye*n* ardyt, esſforçado,
de todos los ofiçios eſ muy apoderado.
En ſuma te lo digo, tomalo tu mejor:
el dinero del mundo eſ grand rreboluedor,
señor faze del ſyeruo, de ſeñor ſeruidor,
toda coſa del ſygro ſe faze por ſu amor (1).

En fin, Don Amor se pone á moralizar, y desaparece después de prevenir á su cliente contra el beber en

(1) Citamos la traducción inglesa de Gibson á título de curiosidad:

O money meikle doth, and in luve hath meikle fame,
It maketh the rogue a worthy wight, a carle of honest name,
It giveth a glib tongue to the dumb, snell feet unto the lame,
And he who lacketh both his hands will clutch it all the same.

demasía el vino blanco ó el tinto, recordándole el espeluznante ejemplo de aquel ermitaño que, después de haber vivido años en las prácticas ascéticas, cometió crímenes tan atroces que lo llevaron á la horca. Reflexiona el Arcipreste sobre los seductores preceptos de Don Amor; encuentra que su conducta, hasta entonces, ha estado de acuerdo con ellos; decide perseverar en una vía, aunque torcida, tan agradable, y mira el porvenir con gozosa confianza. Procede sin demora á consultar á Venus, la esposa del Amor, sobre una nueva pasión, que, según dice él, ha concebido por Doña Endrina, hermosa y joven viuda de Calatayud. Sea lo que fuere

A man may be a gawkie loon, and eke a hirnless brute,
But money makes him gentleman, and learnit clerk to boot;
For as his money bags do swell, so waxeth his repute,
But he whose purse has naught intill't, must wear a beggar's suit.

With money in thy fist thou need'st never lack a friend,
The Pope will give his benison, anda happy life thou'lt spend,
Thon may'st buy a seat in paradise, and life withouten end,
Where money trickleth plenteouslie there blessings do descend.

I saw within the Court of Rome, of sanctitie the post,
That money was in great regard, and heaps of friends could boast,
That a'were warstlin'to be first to honour it the most,
And curchit laigh, and keelit down, as if before the Host.

It maketh Priors, Bishops, and Abbots to arise,
Archbishops, Doctors, Patriarchs, and Potentates likewise,
It giveth Clerics without lair the dignities they prize,
It turneth falsitie to truth, and changeth truth to lies...

O Money is a Provost and Judge of sterling weight,
A Councillor the shrewdest, and a subtle Advocate;
A Constable and Bailiff of importance very great,
Of all officers that be, 'tis the mightiest in the state.

In brief I say to thee, at Money do not frown,
It is the world's strong lever to turn it upside down,
It maketh the clown a master, the master a glarish clown,
Of all things in the present age it hath the most renown.

respecto de otros incidentes amorosos del Arcipreste, este episodio del *Libro de buen amor* es imaginativo; es en realidad una españolización muy brillante de un árido poema latino titulado *De Amore*, atribuído á un personaje nebuloso, conocido bajo el nombre de Pamphilus, que, al parecer, es un monje que vivió en el siglo doce. La vieja comadre del poema latino reaparece en el *Libro de buen amor* como Urraca (mejor conocida por su apodo de Trotaconventos); Galatea se transforma en Doña Endrina, y Pánfilo se cambia en Don Melón de la Uerta. Hay momentos en que Don Melón de la Uerta parece ser un seudónimo del Arcipreste; pero la fuente de la historia no deja lugar á duda, porque Juan Ruiz acomoda el final á la virtud, y advierte que Ovidio y Pánfilo son los responsables del carácter licencioso de la fábula:

> doña endrina e don melon en vno casados son,
> alegran se las conpañas en las bodas con rrason;
> sy vjllanja ha dicho aya de vos perdon,
> quelo fe lo de estoria dis panfilo e nason.

Para evitar toda errónea interpretación sobre el particular, el Arcipreste vuelve sobre el asunto más tarde, insistiendo en que nada parecido le aconteció jamás á él mismo, y que sólo cuenta la historia para poner á las mujeres en guardia contra las terceras mentirosas y los libertinos sotiles.

> Entyende byen mj estoria dela fija del endrino,
> dixela por te dar ensienpro, non por que amj vjno;
> guardate de falsa vieja, de rriso de mal vesjno,
> sola con ome non te fyes, njn te llegues al espjno.

Prosigue dando cuenta de una empresa que estuvo á

punto de perderse por una disputa que tuvo con Trotaconventos, á quien le aplicó en burlas un mote poco cortés; pero, al advertir su yerro, calmó á su irascible aliada, y llevó adelante su plan. Abrumado por la repentina muerte de su manceba, consolóse escribiendo *cantares cazurros*, que causaban gran contento á todas las mujeres que los leían (lo que á nosotros nos es negado, porque estas composiciones no constan entre los manuscritos del *Libro de buen amor)*. Repuesto de estos quebrantos, el Arcipreste se fué de vacaciones á la sierra en el mes de Marzo, y allí encontró un nuevo tipo de mujer, cuyos ademanes incitadores y robustos atractivos celebró satíricamente. Estas *cantigas de serrana*—parodias agudísimas de los galaicos *cantos de ledino*, y que acaso son sus más atrevidos y más interesantes experimentos métricos—, vienen seguidas de versos devotos á Santa María del Vado y á la Pasión de Cristo.

No es menos brusca la transición siguiente. Estando á la mesa con Don Jueves Lardero, recibió el Arcipreste una carta de Doña Cuaresma, en que exhortaba á sus funcionarios—particularmente á los arciprestes y clérigos—á armarse para el combate con Don Carnal, que simboliza la tendencia á comer carne, que prevalece en el resto del año. Sigue á esto una descripción del conflicto de Doña Cuaresma con Don Carnal, el que, tras una serie de desastres, recobra su supremacía, y vuelve en triunfo acompañado de Don Amor. El Domingo de Pascua la popularidad de Don Amor está en su plenitud, y clérigos seculares, laicos, monjes, mon-

jas, señoras y caballeros salen á su encuentro en procesión:

Dia era muy ssanto dela pascua mayor,
el sol era salydo muy claro e de noble color;
los omes e las aves e toda noble flor,
todos van rresçebir cantando al amor.....

las carreras van llenas de grandes proçesiones,
muchos omes ordenados que otorgan perdones,
los legos segrales con muchos clerisones,
en la proçesion yua el abad de borbones.

ordenes de çisten conlas de sant benjto,
la orden de crus njego con su abat bendjto,
quantas ordenes son nonlas puse en escripto:
«¡venite, exultemus!» cantan en alto grito.....

los dela trinjdat conlos frayles del carmen
e los de santa eulalya, por que no se ensanen,
todos manda que digan que canten e que llamen:
«¡benedictus qui venjt!» Responden todos: «amen.»

Rechazando la invitación que le hicieron los irreverentes monjes, clérigos, caballeros y monjas, Don Amor se alojó con el Arcipreste, y á su lado levantó su tienda hasta la mañana siguiente, en que partió para Alcalá. Enamoróse el Arcipreste de una viuda rica y joven, y más tarde, de una dueña á quien vió haciendo oración en la iglesia el día de San Marcos; pero entrambas rechazaron su cortejo, y su chasqueada mensajera Trotaconventos le recomendó que tornara sus empeños amorosos hacia alguna monja. La bruja tomó el asunto en sus manos, y encontró acogida en Doña Garoza, quien, después de reñido discurrir y cambio de fábulas, acabó por pedir una descripción del pretendiente. Gracias á la natural curiosidad de Doña Garoza, vemos á

Juan Ruiz como se presentó á los supuestos ojos perspicaces y despiadados de Trotaconventos (que en realidad eran los suyos propios), y este retrato es, si cabe, aún más preciso y realista que el hecho por Cervantes de sí mismo. Juan Ruiz era alto de talle, espigado y esbelto, aunque ancho de espaldas, de cabeza bien proporcionada sobre un robusto cuello, pelo negro, tez cetrina, ancha boca, de rojos y espesos labios, pecho levantado, brazos velludos, muñecas huesudas, y un buen par de piernas que terminaban en pequeños pies; aunque dado á pavonearse con andar premeditado, era hombre de buen sentido, de voz llena y hábil músico:

> Es ligero, valiente, byen mançebo de djas,
> sabe los instrumentos e todas juglerias,
> doñeador alegre para las çapatas mjas,
> tal ome como este, non es en todas crias.

Doña Garoza permite al Arcipreste que la visite, le hace conocer los encantos del amor platónico—*lynpio amor*—ruega á Dios por la salud de su alma, y acaso hasta le hubiera persuadido á que renunciase á los afectos carnales, si no hubiera fallecido dos meses después de haberle conocido. Olvidándose de tan virtuosas enseñanzas, el Arcipreste las emprende de nuevo, acometiendo una intriga con una mora ante quien envió á Trotaconventos provista de algunos versos; pero su ventura había huído; la joven mora no hace caso á sus súplicas, y la muerte le arrebata á Trotaconventos. Entristecido por esta pérdida y por el temor de que muchas puertas que las artes insinuantes de la bruja le abrían, quedarán cerradas para siempre, prorrumpe en hondo

lamento ante lo transitorio de la vida humana, moraliza á su sabor, protesta contra la inexorable crueldad de la muerte, y, al fin, se resigna pensando que la vieja libertina, que tan noblemente hizo para él obras tan inmundas, ocupa en el cielo un puesto entre dos mártires:

¡Ay! mj trota conventos, mj leal verdadera!
muchos te sigujan biua, muerta yazes señera;
¿ado te me han leuado? non cosa çertera;
nunca torna con nueuas qúien anda esta carrera.
Cyerto, en parayso estas tu assentada,
con dos martyres deues estar acompañada,
sienpre en este mundo fuste por dos maridada;
¿quien te me rrebato, vieja par mj sienpre lasrada?

El Arcipreste escribe un descarado epitafio para Trotaconventos, á quien hace decir que, aunque su modo de vivir fué muy censurable, concertó muchos matrimonios felices; pide á los que llegaren á su sepultura que recen un *Pater Noster* por su alma; y les desea en cambio los conjuntos placeres del amor celestial y del amor terreno. Tras este arranque de ironía blasfema, encontrando que son una fastidiosa exhortación los prolijos consejos de que deben servirse los cristianos para combatir al mundo, al demonio y á la carne, el autor se interrumpe para declarar que siempre ha deseado que todo sea corto, incluso los sermones; y con esto, por vía de digresión, cae en un panegírico de las dueñas chicas. Pero sobreviene otro Marzo, y como de costumbre, en la primavera la fantasía del Arcipreste dócilmente se inclina á pensamientos amorosos. Á falta de la habilidosa Trotaconventos, se vale de Don Furón, que es menti-

roso, bebedor, ladrón, mesturero, tahur, matón, goloso, refertero, reñidor, adivino, sucio, agorero, necio y perezoso. Fuera de los defectos inherentes á estos catorce caracteres, Don Furón era un *fa tutto* á pedir de boca. Pero fracasó en la única embajada que se le confió, y, riéndose de su propia locura, el Arcipreste cuenta su postrer quebranto amoroso. Con nimia exposición de los piadosos sentimientos que animan á nuestro autor (por quien todo benigno lector debe rezar un *Pater Noster* y una *Ave María)* termina el *Libro de buen amor*.

Lo que parece ser un suplemento del *Libro de buen amor*, contiene siete poemas dirigidos á la Virgen (hay entre el segundo y el tercero uno titulado *De cómo los escolares demandan por Dios)*. El códice de Salamanca remata con una pícara y divertida composición en que un cierto Arcipreste, cuyo nombre no se cita—tal vez sea el mismo Juan Ruiz—es enviado por Don Gil de Albornoz, Arzobispo de Toledo, con un breve del Papa, á inculcar el celibato en el ánimo del Deán y del Capítulo de Talavera. Lo que sigue tiene todo el aire de ser un lance personal. Apenas fué leído el breve, el Deán se puso en pie, y amenazó renunciar su prebenda, dignidad y renta antes que someterse; el Tesorero deseaba fustigar al entrometido Arzobispo, y tanto el chantre Sancho Muñoz como el canónigo Don Gonzalo protestaron indignados contra la tentativa de cercenar los privilegios clericales. El manuscrito de Gayoso, que omite esta *Cántica de los Clérigos de Talavera*, incorpora dos cantares de ciegos que publica M. Ducamin como última posdata del *Libro de buen amor*.

Examinado el contenido de la obra, ya podemos, desde un punto de vista más adecuado, formar juicio de la cuestión que incidentalmente presenta M. Alfred Jeanroy en su admirable libro *Les Origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, á saber: «¿Quién ignora que la obra del Arcipreste es un centón de imitaciones francesas, que, por lo demás, acredita grandísima originalidad?» Esta proposición, aunque expuesta en términos amplísimos, es fundamentalmente exacta. Juan Ruiz puso á contribución á todo el mundo. Wolf indicó la fuente de veinte ó treinta de las fábulas del libro, y ésta puede ser rastreada aún más allá en las obras de M. Hervieux y de Mr. Jacobs.

Si los orientalistas quisieran, podrían, sin duda, darnos el abolengo de la historia del Rey Alcarás y de su emplazado hijo:

> Era vn Rey de moros, Alcaras nonbre avia;
> nasçiole vn fijo bello, mas de aquel non tenja.
> enbjo por sus sabios, dellos saber querria
> el signo e la planeta del fijo quel nasçia.

Algunas veces trató el Arcipreste el mismo asunto que atrajo la atención de su contemporáneo el Infante Don Juan Manuel; por ejemplo, el *Libro de buen amor* y el *Conde Lucanor* relatan el cuento del ladrón que *fiso carta al diablo de su ánima.* Las diferencias empero entre los dos hombres son más perceptibles que las semejanzas. No tiene el Arcipreste nada de la imponente gravedad y del adusto desdén del Infante; el temperamento de Ruiz es más ampuloso, el tono de su *humour* es más incorregible en lo picaresco, y busca

sus temas en regiones más remotas. El cuento de *la disputación que los Griegos y los Romanos en uno hubieron*, es, según Wolf, de fuente latina medioeval: el Señor Puyol y Alonso puntualiza las cosas con la ingeniosa sugestión de que el Arcipreste lo tomó de cierto comentario de Accursio al Título segundo del *Digesto* (*De origine juris*, según el texto de Pomponio). Tal vez sea así, pero esta es precisamente la clase de cuentos que corría de boca en boca en la Edad Media, como sucede hoy con los chascarrillos de café que flotan del uno al otro lado del Atlántico; y es casi más fácil que Juan Ruiz supiera la anécdota por algún calderero errante, ó por algún titiritero de tabladillo, que por el renombrado *glossator* jurídico del siglo precedente.

No podemos decir quiénes fueron sus amigos, ni por dónde anduvo; pero el *Libro de buen amor* prueba que tuvo conocidos entre toda clase de gentes en especial entre las menos austeras; y en cuanto á nosotros, no nos sorprendería saber que había viajado por Italia y Francia. La vida era más alegre y más rica en posibilidades para un clérigo picarón en el siglo XIV que en nuestros días. Hoy se le recogerían las licencias; entonces todo en el mundo se abría ante sus pasos. En cuanto á sus conocimientos de literatura italiana, no las tenemos todas con nosotros; pero es evidente que la literatura francesa le fué conocida más de lo que se cree. Nótese que el Tesorero del Capítulo de Talavera menciona á Blanchefleur, á Floire y á Tristán, y que, naturalmente, halla sus quebrantos menos patéticos que los suyos propios y los de la digna Teresa:

E del mal de vos otros amj mucho me pesa,
otrosi de lo mjo e del mal de teresa,
pero dexare atalauera e yr me aoropesa
ante quela partyr de toda la mj mesa.
Ca nunca fue tan leal blanca flor a flores
njn es agora tristan con todos sus amores;
que fase muchas veses rrematar los ardores,
e sy de mi la parto nunca me dexaran dolores.

¿Cómo llegó á oídos del Arcipreste el cuento de Tristán, que no estaba por entonces muy difundido en España? ¿Lo conoció por medio de *Le Chèvrefeuille*, uno de los *lais* de María de Francia? Su referencia á «Ysopete» casi pudiera hacerlo creer:

esta fabla conpuesta, de ysopete sacada.

Sea de esto lo que fuere, no cabe duda respecto de dónde tomó el Arcipreste el *Exemplo del garçon que quería casar con tres mujeres*, que es, como se ha visto, una variante del *fableau* conocido con el nombre de *Le Valet aux douze femmes*. El Sr. Puyol y Alonso sugiere una fuente de origen castellano para el cuento de los dos holgazanes, quienes, andando de cortejo, quisieron hacer mérito de su holgazanería; pero Wolf apunta que algo muy semejante ocurre en otras literaturas, y que probablemente de Francia le llegó á Ruiz en alguna colección de fábulas esópicas bastardas. El *Exemplo de lo que acontció á don Payas, pintor de Bretaña*—anécdota indecorosa que sigue inmediatamente después del cuento de *los dos perezosos que querian casar con vna dueña*—da á conocer su origen por su dicción: obsérvense, si no, los galicismos en los siguientes versos:

Yo volo yr afrandes, portare muyta dona...
Yo volo faser en vos vna bona fygura...
Ella dis: monssener, faset vuestra mesura...
dis la muger: monseñer, vos mesmo la catat...
en dos anos petid corder non se faser carner...

¿Cabe dudar que esto es traducción libre de un original francés no identificado todavía? No deja de ser significativo que así como la historia del griego y el *ribaldo* reaparece mucho tiempo después en Rabelais, también la de Don Payas la encontramos en *Le Moyen de parvenir* de Béroalde de Verville, y en la lasciva fábula de *Le Bât* de La Fontaine:

Un peintre étoit, qui, jaloux de sa femme
Allant aux champs, lui peignit un baudet
Sur le nombril, en guise de cachet.

Compárense, además, las estrofas ya citadas del Arcipreste sobre *la propiedad que el dinero ha* con la composición inglesa intitulada *Song in praise of Sir Penny*:

Go bet, Peny, go bet (go),
For thee makyn bothe frynd and fo.

Peny is a hardy knyght,
Peny is mekyl of myght,
Peny of wrong, he makyt ryght
In every cuntré qwer he goo.
[Go bet, etc.]

Ritson cita un poema parecido de un manuscrito del siglo XIII ó XIV, existente en la Biblioteca de Berna:

Denier fait cortois de vilain,
Denier fait de malade sain,
Denier sorprent le monde a plain,
Tot est en son commandement.

Y, sin duda, está en lo cierto cuando cree que estas derivaciones (junto con la versión del Arcipreste) son de *Dom Dinero*, cuento (no *fableau*, como cree Ritson) publicado en extracto por Le Grand d'Aussy, en el tercer volumen de *Fabliaux, Contes, Fables et Romans du XIIe et du XIIIe siècle*, que se dió á la estampa en 1829.

Otro caso tenemos en la historia del eremita abstinente que se embriagó una vez, y anduvo luego de mal en peor, hasta que al fin cayó en manos del verdugo. Conforme indica Wolf, el episodio ya había aparecido en el *Libro de Apolonio;* pero el Arcipreste le dió más desarrollo refundiendo el cuento de *L'Eremite qui s'enyvra* con *L'Ermyte que le diable conchia du coc et de la geline.* Por último, *La pelea que hubo don Carnaval con la Cuaresma* es una adaptación brillante de la *Bataille de Karesme et de Charnage:*

> Seignor, ge ne vos quier celer,
> Uns fablel vueil renoveler
> Qui lonc tens a esté perdus:
> Onques mais Rois, ne Quens, ne Dus
> N' oïrent de millor estoire,
> Par ce l' ai-ge mis en mémoire.

Pero la atinada reconstrucción del Arcipreste supera al original en todo; y esto se puede decir con mayor énfasis de *Pamphilus de Amore*, que, sin duda, como los *fableaux* y *contes* fué importado de Francia á España. Á ratos Juan Ruiz se contenta con ser un admirable traductor: léase, por ejemplo, lo que Pánfilo dice

á Galatea en el primer acto (escena IV) (1) del poema latino:

> Alterius villa mea neptis mille salutes
> Per me mandavit officiumque tibi:
> Hec te cognoscit dictis et nomine tantum,
> Et te, si locus est, ipsa videre cupit —

y compárese con el discurso de Don Melón á Doña Endrina en el *Libro de buen amor*:

> Señora, la mj sobrina, que en toledo seya,
> se vos encomjenda mucho, mjll saludes vos enbya;
> sy ovies lugar e tiempo, por quanto de vos oya,
> desea vos mucho ver e conosçer vos querria.

Y así seguiríamos encontrando de treinta á cuarenta puntos de semejanza, como lo ha hecho el Sr. Puyol y Alonso en su ensayo crítico. Pero ¿qué importaría que un examen más microscópico revelara cien paralelismos? Ruiz procedió como más tarde hubo de hacerlo Shakespeare. En un basurero recoge limaduras de metales bajos, y con su arte mágico las trueca en oro finísimo, infunde aliento de vida en las pálidas abstracciones de su predecesor; crea un hombre y una mujer poseídos de pasión irresistible, y los envuelve en una atmósfera dramática. Leyendo el *Pamphilus de Amore* lo encontramos insípido, cuando no licencioso, y por lo general resulta lo uno y lo otro á un mismo tiempo. Con excepción de sus reminiscencias clásicas, son muy escasos los rasgos felices y las frases dignas de re-

(1) Esta división de escenas no consta en las ediciones más antiguas, y es enteramente arbitraria. Nos valemos de ella, sin embargo, por mayor conveniencia, siguiendo la reimpresión de Eugenio Krapf (Vigo, 1900).

cuerdo que le redimen de su sensualidad fastidiosa. Inolvidables son, en cambio, los dos amantes del Arcipreste, no por santos, que están muy lejos de serlo, sino por lo humanos que resultan en sus debilidades, y en su caída víctimas simpáticas de la catástrofe. En cuanto á la vitalidad de los otros personajes de esta intensa narración, no necesita otra prueba que su misma supervivencia en la literatura. Un Tartufo hembra, con sus sutilezas peligrosas y gozos perversos é inmorales, eso es Trotaconventos, antecesora de Celestina y tal vez, de la Macette de Regnier, y de la odiosa aya de *Romeo y Julieta*. Hojead las páginas finales del *Libro de buen amor*, y observaréis la rapaz figura de Don Furón, que es inolvidable como modelo del voraz hidalgo, que condescendió hasta en compartir su manjar con Lazarillo. ¿Qué importa que el Arcipreste explote los *fableaux* ó *contes* ó un trozo de aburrida lubricidad «velado entre los pliegues de un idioma sabio»? ¿Qué importa que merodee en el *Libro de Alixandre*, ó que ponga á saco las ideas del *Roman de la Rose*? Se apropia él de lo que quiere por derecho de conquista, como lo hicieron Catulo y Virgilio antes, y Shakespeare y Molière después.

El historiador sedentario, lo mismo que las doncellas de servicio, suele enamorarse del uniforme militar, y nos cuenta más de lo que queremos saber de armas y varones de guerra, tambores, trompetas, y demás fruslerías y oropeles bélicos. Juan Ruiz nos da algo mejor: nos presenta un cuadro de la sociedad española durante los pintorescos y tumultuosos reinados de Al-

fonso Onceno y Pedro el Cruel; y cuando otros escritores acopian los materiales para sus obras en las bibliotecas monásticas, él se complace en la regocijada observación de posadas, ferias y lugares de dudosa ortografía; se confunde entre las muchedumbres abigarradas, y si tiene sus preferencias, carece de exclusiones. No parece que amara á los judíos—*pueblo de perdiçion*—; pero el corazón se le iba de un salto tras sus mujeres y sus hijas. Para bailarinas judías y moras compuso incontables canciones, adaptadas á la música morisca, las que, por desgracia, se han perdido. Igualmente compuso cantares para ciegos, estudiantes nocherniegos, picarones vagabundos, y otras aves noctívagas de la laya; y recuerda estas proezas artísticas con aires de no disimulada complacencia:

Despues fise muchas cantigas de dança e troteras,
para judias e moras e para entenderas,
para en jnstrumentos de comunales maneras:
el cantar que non sabes, oylo acantaderas.

Cantares fis algunos de los que disen los siegos
e para escolares que andan nochernjegos
e para muchos otros por puertas andariegos,
caçurros e de bulrras, non cabrian en dyes priegos.

Pocos hombres tienen que temer de sus enemigos; pero muchos sí están en riesgo de ser puestos en ridículo por sus admiradores. Puymaigre no es un panegirista ciego, y, sin embargo, en un momento imprudente sugiere una comparación peligrosa cuando se refiere al pasaje descriptivo de la emoción del amante de Doña Endrina en su primera cita:

Pero tal lugar non era para fablar en amores:
amj luego me venjeron muchos mjedos e tenblores,
los mis pies y las mjs manos non eran de si senores,
perdi seso, perdi fuerça, mudaron se mjs colores.

Y hasta se atreve á poner estos versos junto á la evocación famosa de la *Vita Nuova:*

Tanto gentile e tanto onesta pare
La donna mia quand'ella altrui saluta,
Ch'ogni lingua divien tremando muta,
E gli occhi non l'ardiscon di guardare.

La sugestion de este paralelismo favorece muy poco el indudable instinto crítico de Puymaigre. Perjudica, además, al Arcipreste, quien, en este paso, traduce simplemente del primer acto de *Pamphilus de Amore* (escena III):

Quantus adesset ei nunc locus inde loqui!
Sed dubito. Tanti michi nunc venere dolores!
Nec mea vox mecum, nec mea verba manent,
Nec michi sunt vires, trepidantque manusque pedesque.

Las comparaciones son odiosas; pero, si es forzoso hacerlas, comparemos de igual á igual. Ni siquiera un soplo del éxtasis del Dante alienta al libidinoso Arcipreste. El poeta español jamás alcanza á despertar en el lector la llama del ardor místico; él es del mundo, de la carne, y, á veces, del demonio; indomable es su realismo, cínica su concepción de la naturaleza humana, y su interpretación está empapada de inexorable ironía. Pero él goza de la vida, tal como ésta es, hasta donde le es posible. Nos da á entender que los hombres y las cosas son así, y no pueden ser de otra manera, saca de ello el

mayor provecho describiendo, con espíritu de báquico pesimismo, el risible espectáculo del mundo. La ciencia es cosa excelente; pero el Arcipreste encuentra tanta sabiduría en un *proverbio chico*, como en el parloteo de las escuelas: un cantar de gesta tiene puesto en el mundo de la literatura, porque se presta á la parodia: los soldados se abren á cuchilladas el camino de la gloria, y aunque fascinen á otros tímidos literatos, el Arcipreste los exhibe humorísticamente, más puntuales en cobrar la soldada que en acudir al campo de batalla. Todo su libro, y, en especial, su catálogo *De las propiedades que las dueñas chicas han*, pregona su ineludible susceptibilidad por los encantos femeninos; pero no nos deja caer en engaño en cuanto á las seducciones de las zafias campesinas:

Las orejas mayores que de añal burrico,
el su pescueço negro, ancho, velloso, chico,
las narises muy gordas, luengas, de çarapico,
beueria en pocos djas cavdal de buhon rico.

Nada le parece indigno de su atención: se mete en las cocinas de los monasterios, y se complace en escuchar á Trotaconventos chapurrando los intraducibles nombres de las golosinas que mitigan las austeridades de las monjas:

Comjnada, alixandria, conel buen diagargante,
el diaçitron abatys, con el fino gengibrante,
mjel rrosado, diaçimjnjo, diantioso va delante,
e la rroseta nouela que deujera desjr ante.
adraguea e alfenjque con el estomatricon,
e la garriofilota con dia margariton,
tria sandalix muy fyno con diasanturion,
que es, para doñear, preciado e noble don.

Con igual nimia precisión satisface nuestra inteligente curiosidad cuanto á los instrumentos musicales:

araujgo non quiere la viuela de arco,
çinfonja, gujtarra non son de aqueste marco,
çitola, odreçillo non amar caguyl hallaço,
mas aman la tauerna e sotar con vellaco,
albogues e mandurria caramjllo e çanpolla
no se pagan de araujgo quanto dellos boloña...

El baturrillo es á veces incoherente, pero siempre divierte, aun en los pasajes más difusos. Para nosotros la vívida representación de los detalles pequeños y característicos es una fuente de deleite. El escribirlos fué para el Arcipreste la cosa más natural del mundo; de lo que él se precia es de sus audacias en las innovaciones métricas; y á fe que tiene razón al enorgullecerse de ellas. La mayor parte de sus versos están escritos en la cuarteta del *mester de clerecia* ó *quaderna via;* pero le da á ese metro manoseado nueva flexibilidad en su ansia de trasplantar á Castilla los artificios rítmicos que ya habían penetrado en Portugal y Galicia por la vía de la Francia del Norte y de Provenza. Con todo, el Arcipreste tiene más altos títulos á la fama que sus habilidades como virtuoso; pone en los asuntos su sello personalísimo; tiene una honda impresión del mundo visible y una imponente facultad de evocación; y nos es dado ver lo mismo que él vió en sus transcripciones potentes y realistas. ¡Peregrina es la fingida indignación de algunos españoles que, olvidándose de Cervantes y de Quevedo, rechazan la noción de que el *humour* es una cualidad característica del genio de su raza! Miremos

estos amagos de borrasca con ecuanimidad, y esperemos tiempos más serenos. Subsiste el hecho: Juan Ruiz es el primero de los grandes humoristas españoles; es también el más eminente poeta de España en la Edad Media; y, considerado todo, la más brillante figura literaria de la historia española hasta la aparición de Garcilaso de la Vega.

Los que hayan leído el *Carlos VI en la Rápita* (uno de los últimos *Episodios Nacionales*), recordarán á otro Juan Ruiz, Arcipreste también, conocido de sus feligreses como Don Juanondón, y no habrán olvidado que este Arcipreste de Ulldecona cita á su tocayo el de Hita:

Tu, Señora, damme agora
la tu gracia toda ora,
que te sirua toda vja.

Como el *Libro de buen amor* había sido impreso unos setenta años antes de que el pretendiente tuviera el ridículo fiasco descrito por el Sr. Pérez Galdós, es muy posible que Don Juanondón conociera el primero de los *Goços de Santa María:* posible, pero no probable, porque aunque los poemas del Arcipreste se mencionan en un libro inglés (1) publicado nueve años antes de que aparecieran en España, jamás fueron, y quizá jamás serán populares en el sentido ordinario de la palabra.

(1) En *Letters from an English Traveller in Spain in 1778, on the origin and progress of Poetry in that Kingdom*, (London, 1781). Esta obra fué publicada (sin nombre de autor) por John Talbot Dillon, quien reconoce sus «particulares obligaciones» para con las obras de Luis José Velázquez, López de Sedano y Sarmiento.

Juan Ruiz se anticipó mucho á su siglo. Vivió y murió en la obscuridad. Ningún contemporáneo suyo menciona su nombre; y lo único que puede interpretarse como una primera alusión á él se encuentra en un poema por Ferrant Manuel de Lando en el *Cancionero de Baena* (número 362), que dice:

> Señor Juan Alfonso, pintor de taurique
> qual fué Pitas Payas, el de la fablilla.

Pero esto, á lo sumo, no pasa de ser una referencia indirecta. Santillana sólo alude al Arcipreste incidentalmente. Argote de Molina, en el siguiente siglo, cita una de las *serranillas* del Arcipreste (versos 1.023-27); pero está mal informado respecto de su autor, y atribuye los versos á un tal Domingo Abad de los Romances, cuyo nombre ocurre en el *Repartimiento de Sevilla*. Sin embargo, hay pruebas de que Juan Ruiz sí encontró algunos lectores que supieron apreciarle. Un fragmento de su obra existe en portugués; el gran Canciller Pero López de Ayala le imita en el poema generalmente conocido bajo el título de *Rimado de Palacio*. Alfonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera y espíritu gemelo del suyo en ciertos aspectos, le cita por su nombre y le explota en *La reprobación del amor mundano*. La famosa alcahueta que dió su nombre á la Celestina, es por muchos aspectos descendiente de Trotaconventos; y Calixto y Melibea, en aquella obra maestra, son derivaciones de Don Melón de la Uerta, y de Doña Endrina de Calatayud. Por tanto, la influencia del Arcipreste en sus sucesores es innegable. Pero, dejando á

un lado esto, y juzgando á Juan Ruiz sólo por sus positivos y propios hechos literarios, podemos decir, en conclusión, que merece ser colocado al lado de Chaucer, el poeta con quien ha sido tan frecuentemente comparado.

LECCIÓN III

LA CORTE LITERARIA DE JUAN II

El reinado de Juan II es uno de los más largos y desordenados de la historia de Castilla. Dos años tenía este príncipe cuando, á fines de 1406, sucedió á su padre Enrique el Doliente, y durante casi medio siglo fué juguete de la fortuna. En el frágil cuerpo de Enrique III residía un espíritu indomable: su hijo era un muñeco en manos de favoritos ó facciosos. El tío de Juan II, Fernando de Antequera—apellidado así por su brillante campaña contra los moros en 1410, celebrada en romances populares,— ejerció el cargo de Regente de Castilla hasta cuando fué llamado al trono de Aragón en 1412, año en que asumió la regencia la Reina Madre, Catarina de Lancaster. La generosidad de los contemporáneos y la galantería hidalga de provectos historiadores suelen conducir á unos y á otros á juzgar á las Reinas Madres con inmerecida indulgencia; sin embargo, se reconoce que, como figura histórica, Catarina fué grotesca é incapaz, dominada por Fernán Alonso de Robles, mañoso advenedizo. Declarado mayor de edad en 1419, Juan II cayó bajo el dominio de Álvaro de Luna, joven aragonés que había ido á la Corte en 1408, y que había conocido, por tanto, al Rey desde su niñez. Ele-

vado al alto puesto de Condestable de Castilla, Álvaro de Luna resolvió aplastar á los nobles sediciosos, y hacer de Juan II un soberano, no sólo de derecho, sino de hecho. Pero el Rey era un pusilánime á quien se podía amedrentar y hacer desistir de cualquier resolución. Las rebeliones de los facciosos eran castigadas, ya con salvaje crueldad, ya con debilidad incomprensible. Se desperdiciaban las mejores oportunidades; así que ni la victoria sobre los moros en la Higuera, en 1431, ni la derrota de los nobles rebeldes en Olmedo en 1445, lograron fortalecer la autoridad real. En el momento más crítico, cuando estaba á pique de triunfar, Luna cometió un error irreparable. En 1445 gestionó el matrimonio de Juan II con Isabel de Portugal; y ella vino á ser el cuchillo para su garganta. Á instancias suyas el veleidoso Juan II dió el paso que le ha merecido prominente puesto entre los reyes traidores que abandonan á sus ministros en los trances de mayor peligro. Por espacio de treinta años Álvaro de Luna combatió en recia lucha. En 1453 fué repentinamente derribado de su alto puesto, y condenado y decapitado entre la befa y el ludibrio de sus enemigos:

Ca si lo ajeno tomé,
lo mío me tomarán:
si maté, non tardarán
de matarme, bien lo sé.

Así, hasta el mismo Marqués de Santillana se burló de su enemigo, ignorando que su muerte estaba también próxima. Juan II murió en 1454, y durante el escandaloso reinado de Enrique IV pudo decirse que el

gran Condestable había vivido en vano; pero su política estaba destinada á prosperar bajo el reinado de los Reyes Católicos Fernando é Isabel.

Contra lo que era de esperarse, la Corte de Juan II fué un centro de cultura durante el tormentoso período de la guerra civil. Educóle Salomón Ha-Levi—más conocido de los ortodoxos españoles con el nombre de Pablo de Santa María, Canciller de Castilla—, y dióle algo más que un esmalte de gustos artísticos. Juez tan severo como Pérez de Guzmán—quien, de otro lado, no tenía por qué tratarle con benevolencia—, le describe como conocedor del arte de la música y asiduo lector:—«oía muy de grado los dezyres rimados et conocía los vicios de ellos». Esto es decir, que Juan II tenía todas las cualidades inútiles para los reyes y que carecía de las que les son indispensables. Hasta llegó á escribir versos breves y fugitivos, lujo que ningún monarca menos eminente y afortunado que Federico el Grande debiera de permitirse. Rodeáronle, desde su juventud, representantes de la antigua escuela de poesía, tales como Alfonso Álvarez de Villasandino. Castilla podía arruinarse; pero siempre alcanzaría el tiempo para escuchar los poemas de aquel pertinaz pedigüeño, ó las *reqüestas* de Juan Alfonso de Baena, y las *preguntas*, *respuestas* y *replicaciones* de Fray Lope del Monte, de Ferrant Manuel de Lando, Juan de Guzmán ú otros versificadores. No era esta buena escuela para un rey ni para un poeta. En los escasos poemas de Juan II que han llegado hasta nosotros, sí hay tal cual rasgo de feliz ejecución; pero carecen de belleza de senti-

mientos y de sinceridad. La poesía había venido á ser sierva de la molicie. Los torneos poéticos y las justas caballerescas eran dos formas de las pompas cortesanas. Lo natural no estaba en moda; la vida estaba inficionada de artificios, y la literatura de conceptos pedantescos. Si, como afirma el autor del *Doctrinal* (siglo XIII), «mesure est precioux tesmoing de san et de courtoisie», la mesura y la cortesía predominan en los versos palacianos del reinado de Juan II. Los trovadores gallegos llevaron á Castilla las malas tradiciones recogidas en Provenza, y el genio enfático de los castellanos acentuó, más que refinó, las audacias verbales de la galantería convencional. Macías *o Namorado*, el típico trovador gallego que murió por los años de 1390, se había atrevido á agregar las palabras de Cristo Crucificado como estribillo de un canto amatorio:

Pois me faleceu ventura
en o tempo de prazer,
non espero aver folgura
mas por sempre entristecer.
Turmentado e con tristura
chamarei ora por mi.
Deus meus, eli, eli,
eli lama sabac thani.

Y poco después de la muerte de Macías, si es que alguna vez existió tal personaje, entró en liza una nueva fuerza literaria. En una nota de su valioso *Cancioneiro gallego-castelhano*, observa el profesor Henry R. Lang, que «el Renacimiento italiano enseñó á los poetas á combinar los mitos y los milagros y á rendir homenaje á las damas, tanto en el lenguaje de la religión como en

el de la vida feudal». Los convencionalismos de la caballería anduvieron entreverados con la expresión de las pasiones sacrílegas. Hasta un hombre tan eminente como Don Álvaro de Luna dió el lamentable ejemplo de aquel discreteo blasfematorio. En uno de sus poemas alaba á su dama declarando que la elección del Salvador hubiera recaído en ella, si Él hubiera estado sometido á las pasiones de los mortales, y osadamente proclama que estaría listo á retar al mismo Dios á singular combate y á romper lanzas con el Todopoderoso por tan incomparable trofeo:

Aun se m'antoxa, Senyor,
si esta tema tomáras
que justar e quebrar varas
fiçieras por el su amor.
Si fueras mantenedor,
contigo me las pegara,
e non te alçara la vara,
por ser mi competidor.

No es este el único caso de tan temeraria profanación en las altas esferas, pues el detestable ejemplo de Álvaro de Luna fué rivalizado en la *Letanía de Amor* por el discreto cronista Diego de Valera, é imitado en innúmeras composiciones poéticas por muchos que se decían creyentes. La abundancia de versificadores en el reinado de Juan II llega á ser embarazosa. José Amador de los Ríos en las *Ilustraciones* del sexto volumen de su *Historia crítica de la Literatura Española*, trae dos listas de poetas que florecieron en ese tiempo; y haciendo caso omiso de la accidental inclusión de tres nombres repetidos en ambas listas, vienen á resultar doscientos

quince. Y aun así el catálogo parece incompleto; pero debemos agradecerle al buen gusto, á la benevolencia ó al descuido de Ríos el no haber agotado la materia. Es en extremo dudoso que ni aun en todas las literaturas de Europa sumadas puedan encontrarse doscientos quince poetas de superlativo mérito; y lo cierto es que nunca ha habido en país alguno tal número de poetas distinguidos á un mismo tiempo; en la lista de Ríos figuran muchos nombres de medianías, por no decir de poetastros. Será preciso excluirlos, pues, de nuestra rápida reseña, como también tendremos que omitir toda mención de los prosistas de valer secundario. Hay bastante mérito en el libro de Álvaro de Luna, en que el Condestable contesta al *Corbaccio* de Boccaccio, y hace la defensa de las mujeres. Tiene aún más interés el insidioso y divertido tratado del capellán de Juan II, Alonso Martínez de Toledo—obra que su autor quería que, en memoria suya, se llamara el *Arcipreste de Talavera*, pero á la cual una maliciosa posteridad ha discernido el título de *El Corbacho* ó la *Reprobación del amor mundano*. Tampoco carecen de mérito la *Visión deleytable de la Filosofía et de las otras sçiencias*, alegoría de Alfonso de la Torre; y la animada, aunque á veces muy fantástica, narración de aventuras de Gutierre Díez de Games, intitulada *Crónica del Conde de Buelna, Don Pero Niño*. No sería completo el recuento de los escritores del susodicho reinado si omitiésemos al famoso Obispo de Ávila, Alfonso de Madrigal, mejor conocido con el nombre de *El Tostado*. Pero El Tostado escribió principalmente en

latín, y, aparte de esto, su increíble fecundidad literaria le oprime:

> Es muy cierto que escrivió
> para cada día tres pliegos
> de los días que vivió:
> su doctrina assi alumbró
> que haze ver á los ciegos.

Debemos contentarnos con citar este epitafio que para él escribió Luis del Águila y seguir tan de prisa como podamos, más á obscuras que un ciego. Después de todo, la importancia del Tostado y de los demás es relativa. Sólo debemos parar mientes en las más importantes figuras de la época, y el escaso tiempo de que disponemos apenas nos alcanzará para hablar de tan selecta y exigua compañía.

Una de las personalidades más salientes del reinado de Juan II fué Enrique de Villena, erróneamente conocido como Marqués de Villena. Nacido en 1384, debe en gran parte su renombre póstumo á su reputación de brujo, y al auto de fe que de sus libros hizo el padre dominico Fray Lope Barrientos, confesor del Rey, y depués Obispo de Segovia (1438), de Ávila (1442), y de Cuenca (1445) sucesivamente. Barrientos ha sido tratado con dureza desde el tiempo en que Juan de Mena, sin nombrarle, por primera vez le marcó en la frente en *El Laberinto de Fortuna:*

> O ynclito sabio, auctor muy çiente,
> otra é avn otra vegada yo lloro
> porque Castilla perdió tal tesoro,
> non conoçido delante la gente.

> Perdió los tus libros sin ser conoçidos,
> e como en esequias te fueron ya luego
> vnos metidos al auido fuego,
> otros sin orden non bien repartidos.

Sin embargo, Barrientos parece haber sido víctima propiciatoria en este episodio. Afirma él que obró por mandato expreso del Rey; y en todo caso podemos dar por sentado que condenó á las llamas el menor número de libros posible, y reservó para sí cuantos quiso salvar. Sea de ello lo que fuere, debido á sus supuestos tratos con el diablo y á la alegada quema de su biblioteca, después de su muerte, á cada paso damos con el nombre de Villena en la literatura española, como se ve en *La visita de los chistes*, de Quevedo, y en *La Cueva de Salamanca*, de Ruiz de Alarcón, en *Lo que quería ver el Marqués de Villena*, de Rojas Zorrilla y en *La Redoma Encantada*, de Hartzenbusch. Estas figuraciones del fantástico nigromante no carecen de interés; pero poseemos en las *Generaciones, Semblanzas y Obras*, de Pérez de Guzmán, un retrato del verdadero Villena, hecho de mano maestra. Allí le vemos: «pequeño de cuerpo é grueso, el rostro blanco y colorado... ageno y remoto no solamente á la caballeria, mas aun á los negocios del mundo, y al regimiento de su casa é hacienda era tanto inhábile é inepto que era gran maravilla... algunos burlando decian que sabia mucho en el cielo é poco en la tierra... comia mucho, y era muy inclinado al amor de las mujeres». Sin embargo, Pérez de Guzmán es muy perspicaz para no conocer las dotes intelectuales de Villena: por él sabemos que á la edad en que

otros muchachos detestan de la escuela, Villena se entregaba, sin maestro, al estudio, contra los deseos de su abuelo y otros miembros de su familia, «é tan sotil é alto ingenio habia que ligeramente aprendia qualquier sciencia y arte á que se daba, ansi que bien parescia que lo habia á natura». Aquí tenemos al hombre vivo ante nuestros ojos recordándonos vagamente la figura de Gibbon, pero la de un Gibbon que no dejó nada en pos de sí como huella de su excepcional talento.

Preciso es confesar que Villena debe más su celebridad á la leyenda que se formó en torno de su nombre, que al mérito intrínseco de sus obras. Tal vez el paralelo que más se le aproxima es el de Humphrey, Duque de Gloucester. En ambos prendió el fuego del entusiasmo por el Renacimiento, ambos eran patronos de la literatura; de ambos dijo el pueblo que practicaban la magia negra, Villena en persona, y Gloucester por medio de su esposa Leonor Cobham. Pero, al paso que el Duque Humphrey se contentaba con dar á la Universidad de Oxford ejemplares del Dante, Petrarca y Boccaccio, Villena tomó parte muy activa en difundir la luz venida de Italia. No fué, con todo, el primer español que acometiera tales empeños: ya en su *Dezir de las Siete Virtudes*, Francisco Imperial había aclamado al Dante como su guía y maestro, y había tomado frases de la *Divina Commedia.* Así cuando Dante escribe:

O somma luz, che tanto ti levi
dai concetti mortali, alla mia mente
ripresta un poco di quel che parevi.

Imperial traslada estos versos del *Paradiso* á sus páginas así:

O suma luz, que tanto te alçaste
del concepto mortal, á mi memoria
represta un poco lo que me mostraste.

Esta es una versión bastante literal; pero los estudiantes, más interesados por la substancia que por la forma, exigían una traducción completa. Hacia 1417 Villena hizo la primera versión de la *Eneida* en lengua vulgar; y, más tarde, á solicitud del marqués de Santillana, vertió la *Divina Commedia* en prosa castellana. Su diligencia corría parejas con su intrepidez. Hizo la traducción del Dante entre el 28 de Septiembre de 1427 y el 10 de Octubre de 1428 (1). Estas traducciones en prosa son lo más útil y meritorio que hizo Villena en el orden literario. Con excepción del tratado conocido con el título *Arte Cisoria* (obra técnica dedicada al comer, que habría deleitado á Brillat-Savarin, y que confirma lo que dice Pérez de Guzmán sobre la glotonería del autor) los escritos originales de Villena que poseemos valen muy poco. Pérez de Guzmán, Mena y Santillana hablan con respeto de Villena como poeta, y puesto que Argote de Molina menciona sus «coplas y canciones de muy gracioso donayre», es evidente que los versos de Villena se leían con agrado hasta 1575, en que el *Conde Lucanor* se imprimió por primera vez. Pero

(1) Además de la traducción de la *Eneida*, hecha para Santillana en 1417, casi parece que Villena hizo otra traducción del poema en 1427 para Juan, rey de Navarra. La versión del Dante la tomó «por solaz en conparaçion del trabajo que en la Eneyda pasava». Véase Mario Schiff, *La bibliothèque du Marquis de Santillane* (París, 1905), págs. 88-90, 285-286.

no han llegado á nosotros, y acaso con su pérdida no haya empobrecido mucho el mundo. Con todo, no podemos estar muy seguros de esto. Villena había dado buenas prendas en los *Trabajos de Hércules*, y acabó por ser el prosista más chapucero que se ha visto; pero ahí está Mena para comprobar que el mismo hombre que escribe una prosa detestable, puede tener la inspiración de un verdadero poeta.

Juzgada con el criterio vulgar del buen éxito, la carrera de Villena fué un fracaso, que acabó por acarrearle la deshonra. No obtuvo el marquesado que pretendía, y, aunque escritores mal informados y el público en general insistan en llamarle marqués de Villena, queda en pie el hecho de que nunca tuvo tal título. Él había fincado toda su ambición en ser Condestable de Castilla, y también en esta ocasión fueron burladas sus esperanzas. Toleró el adulterio de su mujer con Enrique III, y cooperó con ella para obtener el divorcio, sobre la base de que él era impotente, aseveración risible y flagrantemente falsa respecto de quien, según lo describe Pérez de Guzmán, era «muy inclinado al amor de las mujeres». Enrique el Doliente recompensó al complaciente marido con el condado de Cangas de Tineo y el maestrazgo de la Orden de Calatrava, pero no llegó á tomar posesión del condado; los caballeros de la Orden le expulsaron del maestrazgo, y se quedó con las manos vacías y despreciado por todos como un presuntuoso sabihondo que ni siquiera supo recaudar el salario de su vergüenza. Resignándose humildemente al peso de su infamia, Villena retiróse á sus posesiones de Iniesta ó

Torralba—dos míseros despojos de lo que había sido rico patrimonio—y allí pasó la mayor parte de sus últimos años entretenido en sus traducciones ó tratados misceláneos, y trasegando en alquimia. Hubo un tiempo en que acarició la esperanza de encumbrarse á los más altos puestos del Estado; en su obscuridad entusiasmábase cuando veía en su mesa un pavo real ó una perdiz, y hablaba de estas suculentas aves con arranques de elocuencia epicúrea. Pero su mala estrella le perseguía hasta en sus placeres; la glotonería y los hábitos sedentarios le hicieron sufrir repetidos ataques de gota, y murió prematuramente en Madrid en 15 de Diciembre de 1434. Como hombre de letras, es más bien notable por su laboriosidad que por lo que llevó á cima. Sin embargo, hay algo pintoresco en este enigmático y fútil personaje que le presta interés singular. No es cosa común que un noble muy cercano al trono se dedique á la erudición con tan constante celo. En su empeño de coleccionar manuscritos y textos, Villena dió el ejemplo, que luego siguieron Santillana y Luis de Guzmán, este último más afortunado sucesor suyo en el maestrazgo de la Orden de Calatrava. No podemos dudar que, á su manera desgreñada, Villena amó la literatura y las cosas del espíritu, y que, ya por su esfuerzo personal, ya protegiendo á otros, sirvió á una buena causa, á la cual nunca le han sobrado amigos.

Hombre de más robusto temple, de carácter más noble y de labor más acabada fué Fernán Pérez de Guzmán, sobrino del gran canciller Pero López de Ayala y tío de Santillana. Desde el punto de vista mundano,

también puede decirse de él que su carrera fué un fracaso; pero el cargo de servil es el último que puede hacérsele. No era de la tela de que se hacen los cortesanos; su genio altanero le puso en conflicto con Álvaro de Luna, á quien detestaba; algunos de sus parientes movieron guerra contra Juan II; y esto, junto con su espíritu intransigente, hizo que se sospechase de su lealtad personal al trono. Un hombre como este tenía que ganarse enemigos, y entre los que tramaron contra él, probablemente debió de estar aquel entremetido intrigante Pedro del Corral, cuya *Crónica Sarrazyna* calificó el mismo Pérez de Guzmán lisa y llanamente de «mentira ó trufa paladina». Después de un altercado violento con Álvaro de Luna, Pérez de Guzmán fué reducido á prisión con muchos de sus secuaces. Cuando fué puesto en libertad, aunque apenas entrado en edad madura, se cerró á sí mismo la puerta del favor real retirándose á sus posesiones de Batres, y, de ahí en adelante, como Villena, buscó en la literatura consuelo á sus desengaños. Ardía en noble ansia de fama, y la ganó con la pluma cuando la suerte le forzó á envainar la espada.

Quienquiera que lea el poema titulado *Loores de los claros varones de España*, y dé con el infeliz pasaje en que Virgilio es condenado por engalanar sus endebles ideas con sonora y vacua palabrería,

> la poca é pobre sustancia
> con verbosidad ornando,

es probable que se incline á pensar mal de Pérez de Guzmán y á juzgar desfavorablemente de él como crí-

tico literario. No brilla como crítico, ni es poeta siquiera medianamente distinguido; pero como pintor de retratos históricos, rara vez ha sido superado. En primer lugar, ve cuando mira; y en segundo, escribe con una pluma y no con un punzón de madera. Es un excelente juez de caracteres y de motivos, y no le detienen respetos humanos; y esto es más grande de lo que á primera vista parece, porque, en lo general, es solo mucho tiempo después de que los reyes y estadistas están en la tumba cuando de ellos se dice toda la verdad. Y es precisamente la impecable veracidad del relato lo que hace que las *Generaciones y Semblanzas*, de Pérez de Guzmán, sean tan inolvidables y tan amenas. Su idiosincrasia carece de todo rasgo de sentimentalismo; ni la alcurnia ni el sexo son parte á contenerle; su modo de ser le arrastra naturalmente á aplastar á los poderosos y á perdonar á los débiles. Si una reina se desmanda, anota el hecho lacónicamente; si un condestable de Castilla consulta adivinos, recuerda esta debilidad junto con sus buenas cualidades; si un Arzobispo de Toledo favorece á sus parientes en asuntos de pequeñas promociones eclesiásticas, contrapone ese amable sentimiento de familia á otros rasgos más armónicos con su dignidad episcopal; si un adelantado mayor tiene calva lustrosa y tiende todo el arco cuando se va por el campo de las anécdotas, no se olvida de estas peculiaridades al pronunciar sentencia definitiva sobre su carácter. No es amigo de retóricas, ni desperdicia su tiempo en superfluidades; presenta á su personaje en el momento oportuno, le describe con frase sobria y despiadada, y

le despide siempre con una mancha en la frente. Las *Generaciones y Semblanzas* no son la obra de un historiador «impersonal», que suele ser un sofista que se complace en argüir que lo negro no es tan desemejante de lo blanco como cree el común de los mortales. Pérez de Guzmán está con su partido, tiene sus mismos prejuicios, sus gustos y antipatías, y no se esfuerza por disimularlos, sin que por esto sea injusto deliberadamente. Lo peor que de él se puede decir sería que es un juez que ahorcaba. Tal vez sea así; pero, aun entonces, la frase en que condensa su opinión es siempre memorable por su vigor pintoresco.

Créese que Pérez de Guzmán murió en 1460, á la edad de ochenta y cuatro años, poco más ó menos, y de todos modos sobrevivió á su sobrino Íñigo López de Mendoza, de quien se habla siempre como marqués de Santillana, título que se le confirió después de la batalla de Olmedo en 1445. En 1414 Santillana, mozo á la sazón de diez y ocho años, apareció por primera vez en los *jochs florals*, presididos por Villena, cuando Fernando de Antequera fué coronado Rey de Aragón; y desde entonces hasta su muerte, ocurrida en 1458, Santillana es una figura sobresaliente en el escenario político. Fué su padre Diego Hurtado de Mendoza, Almirante de Castilla, y su madre Doña Leonor de la Vega, mujer superior á casi todos los hombres de su tiempo, ó de cualquiera época, por su talento, valor y decisión. Por ambas líneas Santillana heredó riqueza, posición y tradiciones literarias, ventajas que supo aprovechar en el más alto grado. No era un vago soñador; aun en los

asuntos de la vida práctica sus triunfos fueron sorprendentes. Durante el período de su menor edad, la astuta energía de su madre supo defender gran parte de la herencia de él contra sus rapaces parientes. Santillana aumentó su hacienda acomodándose á los vaivenes políticos con perfecto oportunismo. Habiendo comenzado su carrera política afiliado al partido de los Infantes de Aragón, desertó de él, pasándose al de Juan II en 1429, y cuando á los Infantes se les confiscaron sus bienes cinco años después, Santillana supo aprovecharse del botín. Indignado con los procederes de Álvaro de Luna volvió á virar de bordo en 1441, é hizo armas contra Juan II; se reconcilió de nuevo con éste, y los servicios que le prestó en la batalla de Olmedo le valieron el marquesado y nuevas concesiones territoriales. Diríase que su única convicción política era el odio implacable que profesó á Álvaro de Luna, en cuya ruina tomó parte muy activa. Pero Santillana era hombre precavido que siempre se aseguraba contra todo riesgo, y así, antes de declararse abiertamente contra Luna, se curó en salud, casando á su hijo mayor con la sobrina del Condestable.

Hablando con franqueza, y dejando á un lado los alegatos atenuantes en que se complacen los secuaces políticos, la narración de todas estas maniobras deja una impresión desfavorable, que se acrecienta por la rencorosa alegría con que habla en el *Doctrinal de privados* de la muerte de Don Álvaro de Luna. Pero no podemos esperar generosidad de un político que durante largos años se había sentido en peligro constante de perder la

vida. Sin embargo, y á pesar de todo, la personalidad de Santillana es simpática; era vivo ejemplo del proverbio español por él mismo citado: «la sçiençia non embota el fierro de la lança, nin façe floxa el espada en la mano del cavallero». Tuvo pocos enemigos mientras vivió, y después de su muerte, ocurrida en 1458, todo el mundo conviene en alabarle. Hase olvidado al mañoso intrigante, y la figura del caballero que llevaba en su escudo el lema de *Ave María* se ha esfumado. Pero como poeta, como protector de la literatura, como amigo de Mena y como prototipo del aristócrata literato, durante el primer período del Renacimiento en España, Santillana ocupa el puesto que le corresponde.

Gustaba tanto de la dignidad como de las pompas vacías de la vida. Si festejaba al Rey y presidía torneos, cuidaba de rodearse de hombres de letras. Su capellán, Pedro Díaz de Toledo, tradujo el *Fedón*, y su secretario, Diego de Burgos, fué poeta que siguió las huellas del mismo Santillana, y le alaba en su *Triunfo del marqués*. Pero Santillana no era un erudito, ni pretendía serlo; no conocía el griego, y él mismo dice que nunca aprendió el latín. Esto no es fingida modestia: su contemporáneo Juan de Lucena corrobora su dicho. Sin embargo, trata de disimular su deficiencia ostentando aquí y allí alguna cita latina, y debió de haber deletreado á Horacio, pues nos legó una discreta versión de la oda *Beatus ille*. Parece que en los últimos días de su vida leyó parte de Homero en una traducción española, hecha probablemente de otra latina, por su hijo Pedro

González de Mendoza, el «Gran Cardenal de España», aquel *Tertius Rex* que gobernó casi con igual imperio que Fernando é Isabel. Cualesquiera que fueran sus deficiencias, era grande la admiración de Santillana por los autores clásicos. Mandó hacer traducciones de Virgilio, Ovidio y Séneca, y hace constar su opinión de que la palabra *sublime* debe aplicarse sólo á los que escribieron sus libros en metros griegos ó latinos. Su interés por la ciencia y su cultura general son indiscutibles. Tenía en su biblioteca el *Roman de la Rose*, las obras de Guillermo de Machault, de Oton de Granson y de Alain Chartier, de quien hace singular elogio, como autor de *La Belle dame sans merci* y de *Reveil Matin*, «por cierto cosas assaz fermosas é placientes de oyr».

Apela á la autoridad de Raimon Vidal, de Jaufré de Foixá—continuador de Vidal—y á las reglas sentadas por el Consistorio de la Gaya Ciencia; y si hemos de dar fe á las briosas *Coplas de ¡ay panadera!*, llevó sus gustos por todo lo de Francia hasta el punto de presentarse en el campo de batalla de Olmedo

armado como francés.

Mayor todavía fué su admiración por los grandes maestros italianos. En el prefacio á su *Comedieta de Ponza*, que describe la derrota de las flotas aliadas de Castilla y Aragón por los genoveses en 1435, Boccaccio es uno de los interlocutores. Existe semejanza patente entre el *Triunphete de Amor*, de Santillana y los *Trionfi*, de Petrarca, á quien menciona en la primera cuarteta:

Vi lo que persona humana
tengo que jamás non vió,
nin Petrarcha qu'escrivió
de triunphal gloria mundana.

Pero naturalmente el Dante tiene el puesto de preferencia en la biblioteca de Santillana. La biografía que escribió Boccaccio del poeta estaba en los anaqueles al lado de la *Divina Commedia*, las *Canzoni della vita nuova* y el *Convivio*. Sin el Dante no tendríamos el *Sueño* de Santillana, ni la *Coronación de Mossén Jordi*, ni *La Comedieta de Ponza*, ni el *Diálogo de Bias contra Fortuna*; ó, por lo menos, no los poseeríamos en su forma actual; ni tampoco *El Infierno de los Enamorados*, en que Santillana mueve á una peligrosa comparación adaptando á las circunstancias de Macías *o Namorado* el lamento de Francesca:

La mayor cuyta que aver
puede ningun amador
es membrarse del plaçer
en el tiempo del dolor.

Sin embargo, Santillana no nos interesa como imitador del Dante. Fincaba él, sin duda, todo su orgullo en su intento de naturalizar en España, como forma poética, el soneto; pero estos cuarenta y dos sonetos *fechos al itálico modo*, á la manera del Petrarca, no pasan de la categoría de prematuros y curiosos experimentos. Y como ya queda dicho, la pasión del odio por él reconcentrada en su *Doctrinal de privados* no es contagiosa á cuatro siglos y medio de distancia. Santillana alcanza la verdadera excelencia en género muy distinto. Su li-

rismo natural raya en cuasi mágica expresión en las *serranillas* (de las cuales *La Vaquera de la Finojosa* es el ejemplo más famoso) y en los *dezires*, que demuestran su relación con la escuela galaico-portuguesa. En verdad nos ha legado una canción,

Por amar non saybamente
mays como louco sirvente,

que el Sr. Menéndez y Pelayo cree fué una de las últimas compuestas en gallego por un trovador castellano. En estas canciones populares, ó semi-pastorales, en apariencia sin arte y en realidad tan artísticamente irónicas, no hay escritor español que supere á Santillana, si bien es cierto que tiene un competidor formidable en el anónimo escritor de la hermosa serranilla morisca que principia:

¡Si ganada es Antequera!
¡Oxalá Granada fuera!
¡Si me levantara un dia
por mirar bien Antequera!
vy mora con ossadia
passear por la rivera,

y otro competidor aún más formidable en el versátil Lope de Vega, como lo demuestra en *La Serrana de la Vera*.

Más erudito, más dado á su profesión y menos espontáneo que Santillana, su amigo Juan de Mena ocupaba el puesto que le correspondía como secretario de Juan II. Poquísimo es lo que sabemos de su persona, excepto que nació en Córdoba en 1411, que su juventud la pasó

en la pobreza, que empezó tarde sus estudios, que viajó por Italia, y que, desde su presentación en la Corte, fué favorito universal hasta su muerte en 1456. Para ser favorito universal es preciso ser muy dúctil, y mucha debió de ser la destreza para guardar el justo equilibrio entre Álvaro de Luna y Santillana. Acaso, tratándose de un español, sea preciso aplicar el criterio de moralidad española, y los españoles parecen considerar á Mena como hombre de espíritu independiente. Pero es lástima que nuestro modo de ver las cosas difiera tanto del de los españoles, pues la cuestión del carácter personal de Mena se relaciona con ciertos versos que se le atribuyen y que ningún cortesano hubiera escrito.

Con la sola dudosa excepción de Villena, Juan de Mena es el peor escritor en prosa de la lengua española, y no rechazará este dictamen quien lea el comentario que puso á su propio poema de la *Coronación*, ó su compendiada versión de la *Ilíada* tal como la encontró en la *Ilias latina*, de Itálico. Estas pesadas producciones son fatales para la teoría de que Mena es el autor de la *Crónica de Don Juan II*, obra en que corre una prosa clara y fluida. El ponderoso *humour* de los versos ligeros que pretendió hacer, es igualmente fatal para la teoría de que escribió las *Coplas de ¡ay Panadera!*, pasquín político—parecido á *The Rolliad*—que con mucho más fundamento atribuye Argote de Molina á Iñigo Ortiz de Stúñiga. Hasta época muy reciente reinaba la mala costumbre de achacar á Mena composiciones anónimas que se escribieron durante su vida, y aun después. Pero esto ya pasó, y no volveremos á oir hablar más de Mena

como autor de la *Crónica de Juan II*, de las *Coplas de ¡ay Panadera!* y de la *Celestina*. De hoy en adelante para atribuirle á alguien alguna composición, será preciso sustentar el aserto.

Mena tenía reverencia casi supersticiosa por los clásicos, y consideraba la *Ilíada* como *santa é seráphica obra*. Por desgracia, su ciencia le abrumaba, ó, más propiamente, su concienzuda pedantería, la cual es hoy más repugnante que en su tiempo. Es preciso ser un Milton para hacerse perdonar la erudición excesiva, y Mena no lo era; era sí el poeta de nobles empeños que produjo un poema alegórico de genuina inspiración en *El Laberinto de Fortuna*, más generalmente conocido con el nombre de *Las Trezientas*. Es muy sencilla la explicación de este título popular: constaba el poema en su forma original de cerca de trescientas estrofas—(de 297 sí hemos de ser exactos)—á que una mano extraña añadió tres más, sin duda con el loable intento de hacer que el poema correspondiera á su título. Se pretende que Juan II pidió á Mena que le agregase sesenta y cinco estrofas más, con lo cual habría una para cada día del año, y se dice que el poeta murió cuando sólo tenía escritas veinticuatro. Esta tradición es tan respetable como otra cualquiera; la recuerda el célebre comentador Hernán Núñez, que escribió cincuenta años después de la muerte del poeta. Por de contado que no podemos saber lo que dijera Juan II, ó dejara de decir, á Mena; pero el hecho es que existen las veinticuatro estrofas, y que, por evidencia interna, se ve que fueron compuestas después de la época de éste. En ellas se

trata con severidad al Rey—el «prepotente Señor»—de quien Mena siempre habla como le cumple hablar á todo poeta cortesano, esto es, en términos de la más efusiva lisonja. Pero aquí surge de nuevo la cuestión del carácter, y, como ya lo hemos observado, los españoles y los extranjeros no están de acuerdo.

Á M. Foulché-Delbosc—el literato más infatigable y cabal de los que trabajan hoy en el campo de la literatura española,— debemos el poder leer *El Laberinto de Fortuna* en edición crítica y estudiar la historia del texto reconstruído por él. Hase negado que *El Laberinto* deba cosa alguna á la *Divina Commedia;* y, sin embargo, está patente la influencia del Dante en la adopción de los círculos de los siete planetas, en el símil de la corriente, en la visión de lo que fué, de lo que es y de lo que será. *El Laberinto* contiene también reminiscencias del *Roman de la Rose* y pasajes libremente traducidos de Lucano, paisano de Mena. Es un poema derivado, y, aunque corto comparativamente, á menudo fastidioso. Pero ¿no es verdad que casi todos los poemas alegóricos son fastidiosos? Á Macaulay se le ha censurado muchas veces el haber dicho que pocos lectores han llegado hasta el episodio de la muerte de la *Blatant Beast*, y la verdad es que en este caso falló su maravillosa memoria, porque la Blatant Beast no muere en el poema. Pero entendámonos, ¿cuántos son los hombres cultos, cuántos los críticos de oficio que puedan decir con verdad que han leído íntegramente *The Faerie Queene?* ¿Y cuántos de entre estos poquísimos estarían dispuestos á someter su ciencia á prueba? Ad-

vertimos ahora como siempre que á estas inocentes preguntas sigue un silencio significativo; y solamente nos detenemos á indicar que quedan por leer dos cantos sobre la Mutabilidad, después de que la bestia bramadora rompe su cadena de hierro en el Libro Sexto. Prosigamos.

El Laberinto, con su tono siempre enfático, no puede compararse con *The Faerie Queene*, pero tiene pasos de gran belleza, respira orgullo apasionado por las glorias de Castilla; y mientras el poeta hace cuanto á la habilidad de versificación le es posible para atenuar la monotonía de los versos de arte mayor, procura dotar á España con una nueva dicción poética. Mena menospreciaba su lengua nativa—*el rudo y desierto romance*—como vehículo de expresión, y la lógica le condujo á hacer innovaciones. Pero fracasó, porque quiso latinizar con exceso; no obstante, muchas de sus innovaciones—*diáfano* y *nítido*, por ejemplo—forman hoy parte del caudal de la lengua; y muchas otras merecían suerte mejor que la muerte por el ridículo. Al igual que Herrera—que intentó reforma semejante en el siguiente siglo—Mena se anticipó á sus contemporáneos; pero esto no es necesariamente indicio de falta de inteligencia. Mena estaba unido estrechamente á sus ídolos clásicos para ser un gran poeta; así y todo, en sus mejores momentos es un vate de verdadera inspiración, y su dominio de la retórica exaltada y del ritmo sonoro y musical le permitieron representar la tradición característica de la escuela poética cordobesa mejor aún que el mismo Góngora, que era un artista mucho más espléndido.

Preciso es decir unas pocas palabras de Juan Rodríguez de la Cámara (llamado también Rodríguez del Padrón por el supuesto lugar de su nacimiento en Galicia) cuyas pocas y dispersas composiciones en verso son casi todas canciones amorosas, menos escandalosas de lo que fuera de esperarse, dados títulos tan alarmantes como *Los Mandamientos del Amor* y *Siete Gozos de Amor*. Nada en estos cantos lírico-amatorios tiene tanto atractivo como la leyenda que rodea el nombre del autor. Supónese que sirvió al Cardenal Juan de Cervantes por los años de 1434, que viajó por Italia y por Oriente, que fué paje de Juan II, que se vió enredado en la Corte en una arriesgada intriga amorosa, que sus indiscretas revelaciones á algún amigo demasiado locuaz le causaron un rompimiento con su dama, que huyó luego á la soledad, y, por último, que se metió fraile franciscano. Esta historia se esboza en la novela *El Siervo libre de amor*; y la parte romántica de la narración—el episodio amoroso—está confirmada por el cronista oficial de la Orden Franciscana. Un escritor anónimo del siglo XVI, dice que Rodríguez de la Cámara se trasladó á Francia, que allá llegó á ser amante de la reina francesa, y que fué muerto cerca de Calais, cuando intentó escapar á Inglaterra. El carácter imaginativo de este post-scriptum falsea la aserción del escritor de que la amante de Rodríguez de la Cámara en la Corte española fué la reina Juana, segunda esposa del hijo de Juan II, Enrique IV. Con razón ó sin ella, á Juana de Portugal se le atribuyen muchos amantes; pero seguramente Rodríguez de la Cámara no fué uno de ellos.

Como *El Siervo libre de amor* no fué escrito después de 1439, las aventuras que allí se refieren debieron de ocurrir, si en realidad sucedieron, antes de dicho año; pero el futuro Enrique IV contrajo su primer matrimonio con Blanca de Navarra en 1440, y el segundo con Juana de Portugal no se realizó sino en 1455. La simple comparación de fechas basta para darle á Juana de Portugal una completa absolución. Somos muy pocos los que gustamos de ver destruídos, así tan á sangre fría, los chismes escandalosos que se imputan á personajes históricos; y en el presente caso ha sido resuelta la dificultad cambiando el nombre de la heroína, esto es, diciendo que fué la segunda mujer de Juan II, Isabel de Portugal, la misma que llevó al cadalso á Don Álvaro de Luna. La substitución es caprichosa, pero tiene cierto aire de verosimilitud. La cronología otra vez rescata la verdad: Rodríguez de la Cámara se hizo fraile antes de 1445, é Isabel de Portugal no se casó con Juan II sino en 1447. Es aún más difícil de establecer la identidad de esta dama que la de aquella falaz beldad portuguesa celebrada en el siglo siguiente por Bernardim de Ribeiro en *Menina e Moça*.

Hay veintenas de libros españoles que pueden leerse con más provecho que *El Siervo libre de Amor* y *La Estoria de los dos amadores Ardanlier é Liessa*; y versos mejores que los que él escribió pueden verse en el *Cancionero* de Juan Alfonso de Baena, quien formó este *corpus poeticum* en fecha anterior á 1445, año de la muerte de la Reina María, primera mujer de Juan II. Pero á Rodríguez de la Cámara le cabe la honra de haber

sido el primer poeta de corte que suscribió un romance. Uno de los tres que firma, y que el profesor Rennert publicó por primera vez, es una refundición del famoso romance sobre el Conde Arnaldos. Pero no fué el único poeta de la Corte que condescendió en escribir versos del género popular; hay otros dos romances—uno de los cuales tiene fecha de 1442—en el *Cancionero de Stúñiga*, bajo el nombre de Carvajal, quien por haber residido en la Corte de Alfonso V de Aragón, en Nápoles, queda fuera de nuestra jurisdicción. Mas los mejores romances viejos, obra de poetas anónimos desdeñados por Santillana y por escritores más eruditos que él, serán el tema de la siguiente lección.

LECCIÓN IV

EL *ROMANCERO*

El *Romancero*, según frase atribuída á Lope de Vega por Abel Hugo, es una «Ilíada sin Homero». Hablando más prosaicamente, es una colección de romances; y, antes de pasar adelante, conviene decir que el significado de la palabra romance se ha restringido notablemente en el transcurso del tiempo. Primero sirvió para designar los varios idiomas derivados del latín; más tarde se aplicó á la literatura escrita en estas mismas lenguas; y luego, por una nueva limitación, sólo á sus obras poéticas. Finalmente, el significado de la palabra sufrió otra restricción en castellano, de suerte que romance quiere decir ahora una forma especial de verso: un poema épico-lírico compuesto originalmente en versos de diez y seis sílabas con una misma asonancia constante en toda la composición. Se encuentran variantes ocasionales de este tipo. Algunos romances tienen estribillo; entre los más antiguos los hay que cambian de asonancia; pero la forma normal del romance genuinamente popular es la que dejamos expresada. No cabe error sobre este punto; y, sin embargo, es muy fácil equivocarse. Aunque la estructura métrica de estos poemas españoles ya había sido precisada, desde 1815, por Grimm en su *Silva de romances viejos*, un erudito

tan competente como Agustín Durán (á quien se debe la más rica colección de romances que existe) los dió á la estampa en una forma tal, que deja la impresión de que fueron compuestos en octosílabos, de los cuales sólo los versos pares (2, 4, 6, 8, etc.) son asonantes. Expone su teoría en su *Discurso preliminar;* y tiene en su apoyo la eminente autoridad de Wolf (1). Con todo, la teoría de Durán no puede sostenerse. Es indudablemente cierto que los posteriores romances artísticos de los siglos XVI y XVII, escritos por poetas de oficio como Lope de Vega y Góngora, fueron compuestos en la forma descrita por Durán. No tratamos ahora de estas brillantes imitaciones, sino de los poemas auténticos, primitivos y originales del pueblo. Estos antiguos romances españoles, lo repetimos, están compuestos normalmente de diez y seis sílabas, cada uno con la misma asonancia. Debieron de imprimirse de modo que esto quedara patente, y así lo hizo el célebre humanista Antonio de Nebrija, quien en su *Gramática sobre la lengua castellana* (1492) cita tres versos de uno de los romances de Lanzarote:

Digas tu el ermitaño que hazes la vida santa:
Aquel ciervo del pie blanco donde haze su morada.
Por aqui passo esta noche un hora antes del alva.

(1) *Romancero General, ó Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII, recogidos, ordenados, clasificados y anotados por Don Agustín Durán* (Madrid, 1849-1851.) Esta colección está en los volúmenes X y XVI de la *Biblioteca de Autores españoles.*

Primavera y Flor de romances publicada con una introducción y notas por Don Fernando José Wolf y Don Conrado Hofmann (Berlín, 1856.)

En el presente capítulo nos referimos á la segunda edición de la *Primavera* (Madrid, 1899-1900), aumentada por el Sr. Menéndez y Pelayo.

Hay otras teorías, erróneas también, respecto de los romances, y contra ellas conviene estar prevenidos desde el principio. Sancho Panza, con su donosa manera, contaba á la Duquesa que estos romances eran demasiado antiguos para poder mentir; pero no se aventuraba á fijar su antigüedad, en lo cual daba prueba de su cordura. La mayoría de los lectores ingleses, que no son especialistas, se informan del asunto en la introducción que puso Lockhart á sus *Ancient Spanish Ballads*, libro que contiene traducciones libres de cincuenta y tres romances, y que se publicó en 1823. Lockhart, que tomó la mayor parte de sus materiales de Depping (1), probablemente sabía tanto sobre el punto como el que más de sus contemporáneos en Inglaterra. Pero aunque vamos á paso lento en nuestros estudios hispánicos, siempre adelantamos algo, y hoy ya algunas de las opiniones de Lockhart sobre ciertas cuestiones referentes á los romances no son sostenibles. Dice, por ejemplo, que el *Cancionero general* contiene «varias composiciones que llevan el nombre de Don Juan Manuel»; identifica á este escritor con el autor del *Conde Lucanor;* agrega que tales composiciones «están entre las más modernas de la colección»; y, naturalmente, infiere que el mayor número de las restantes debió de escribirse mucho tiempo antes de 1348, año de la muerte de Don Juan Manuel. Lockhart prosigue diciendo que los moros indudablemente ejercieron «grande y

(1) *Sammlung der besten alten Spanischen Historischen, Ritter-und Maurischen Romanzen. Geordnet und mit Anmerkungen und einer Einleitung versehen von Ch. B. Depping* (Altenburg und Leipzig, 1817.)

notable influjo sobre el pensamiento y sentimiento españoles, y, por lo mismo, también en su lengua y en su poesía»; y, aunque no lo dice en términos precisos, deja la impresión de que la influencia árabe está patente en los romances españoles. Estas opiniones, muy esparcidas en tiempo de Lockhart, han sido ya abandonadas por todos los eruditos competentes; pero, por desgracia, prevalecen todavía en el público culto.

Milá y Fontanals, quien, de modo incidental, nos dice que Corneille fué el primer extranjero que citó un romance español (1), apunta que las teorías sobre la antigüedad y origen árabe de los romances fueron sustentadas primero, hacia fines del siglo XVII (2), por otro extranjero, Pierre-Daniel Huet, quien llegó á ser Obispo de Avranches. Encontraron poco favor hasta 1820, año en que las reprodujo Conde en su *Historia de la Dominación de los Árabes en España*. La erudición de Conde ha sido impugnada por orientalistas posteriores á él, y á los demás no nos queda otro remedio que aceptar el dictamen de tales expertos, que son los únicos calificados para emitir opinión en la materia. Pero no puede negarse que Conde poseía el arte de presentar sus argumentos del modo más plausible, haciendo pasar sus conjeturas por hechos reales. Así logró mu-

(1) En el *Avertissement* que encabeza *Le Cid* (ediciones de 1648-56) cita Corneille dos poemas del *Romancero general*.

(*a*) Delante el rey de León Doña Jimena una tarde...
(*b*) Á Jimena y á Rodrigo prendió el rey palabra y mano.

En Durán figuran bajo los números 735 y 739.

(2) *Traitté de l'origine des romans*, que precede al cuento de Segrais, *Zayde, Histoire Espagnole* (París, 1671), pág. 51.

chos prosélitos, los cuales, quizás, exageraron sus opiniones. Es también posible, aunque no probable, que haya alguna remota relación entre el *zajal* árabe y las composiciones españolas del género de la serranilla citada en la lección anterior:

¡Si ganada es Antequera!
¡Oxalá Granada fuera!
¡Si me levantara un dia
por mirar bien Antequera!
vy mora con ossadia
passear por la rivera.
Sola va, sin compannera,
en garnachas de un contray.
Yo le dixe: «*Alá çulay.*»—
«*Çalemá*,» me respondiera.

Pero, en primer lugar, la serranilla no es un romance; y en segundo, conforme á una contra-teoría más probable, la serranilla se deriva de la lírica galaico-portuguesa, la cual, á su vez, es de origen francés. Fuera de esta relación muy discutible, no hay base para la teoría de Conde. Dozy ha demostrado de una manera concluyente que nada es más desemejante que la forma convencional del verso árabe con su intrincada laboriosidad y los métodos primitivos de los romances españoles, expresión sin artificio de la poesía espontánea y popular. Puede aceptarse como hecho establecido que no hay huella de influencia árabe en los romances, y que no hay razón sólida para pensar que romance alguno de los existentes sea de antigüedad remota. No sólo no hay muchos romances anteriores á la época de Don Juan Manuel, sino que no hay ni siquiera uno,

pues el que algunos han creído ser el más antiguo conocido:

Alburquerque, Alburquerque, bien mereces ser honrado (1)

se refiere á un episodio de 1436, más ó menos un siglo después de la muerte de Don Juan Manuel; y aun suponiendo que uno de los romances fronterizos:

Cercada tiene á Baeza ese arráez Audalla Mir (2),

fuera escrito en época no posterior á 1368, todavía estamos veinte años después del fallecimiento de Don Juan Manuel. Puede haber romances que en su forma original fuesen compuestos antes de los dos mencionados, pero en tal caso no es posible reconocerlos. Los romances auténticos vivieron sólo en la tradición oral; no se les creía dignos de ser consignados por escrito, y no fueron impresos sino en época posterior. Mientras más antiguo sea un romance, menor es la probabilidad de que nos haya llegado en su forma prístina. Ninguno de los que existen en su forma actual puede atribuirse á época anterior al siglo xv, y los de esta fecha son comparativamente raros.

Santillana fué quien primero mencionó esta clase de composiciones en su muy conocida carta el Condestable de Portugal, escrita poco antes de 1450, y desecha á los escritores de poemas populares con el desdén propio de un hidalgo que escribe á sus anchas. «Ínfimos son aquellos que sin ningun orden, regla nin cuento fa-

(1) *Primavera* (Apéndices), No. 17.
(2) *Ibid.* (Apéndices), No. 18.

çen estos romances é cantares, de que las gentes de baxa é servil condicion se alegran.» Próspera debe de ser ya una causa para merecer tal denunciación, y, por tanto, podemos inferir que ya circulaban muchos romances, cuando Santillana fulminó su sentencia. En 1492, y citando el romance de Lanzarote que mencionamos arriba, Nebrija habla de «aquel romance antiguo»; pero «antiguo» es palabra que tiene valor muy relativo, y Nebrija bien pudo creer que un poema compuesto cincuenta años atrás, merecía llamarse «antiguo». Sea de esto lo que fuere, no cabe duda de que los más antiguos romances adquirieron su forma definitiva en el período que medió entre la juventud de Santillana y la de Nebrija. La introducción de la imprenta en España nos ha conservado algunos de ellos. Pero hay que repetirlo una vez más, son relativamente pocos; y ningún romance español es, ni con mucho, tan antiguo como la *ballad* de *Judas*, que existe en un manuscrito del siglo XIII, que se conserva en Trinity College de Cambridge.

Santillana exagera ligeramente su argumento cuando habla de aquellos poetas ínfimos que halagan á las gentes de baja y servil condición. Ya hemos visto que Rodríguez de la Cámara y Carvajal compusieron romances en la cuarta ó quinta década del siglo XV. No es de creer que Santillana hablase despectivamente de estos dos contemporáneos suyos, poeta el uno de la Corte castellana de Juan II, y poeta el otro de la Corte napolitana de Alfonso V de Aragón; más bien es evidente que él no conocía estos romances artísticos, y que le

hubiera apenado saber que hombres tan cultos como aquellos dos autorizaban semejantes fruslerías. Sin duda otros hombres no menos cultos escribieron á la manera popular; tal vez el romance de Lanzarote, citado por Nebrija, fué obra de algún poeta cortesano. Las condiciones estaban cambiando, y, aunque Santillana no lo advirtió, los romances comenzaban á ser apreciados. Tiene razón, en cambio, respecto de épocas anteriores. Los escritores primitivos de romances populares eran hombres de humilde condición, representantes empobrecidos de aquellos que compusieron los cantares de gesta. Estos cantares fueron heñidos—por decirlo así—en la masa misma de las historias y crónicas, y luego pasaron de moda. Los juglares vinieron á menos; en los siglos XII y XIII habían sido bienvenidos en Cortes y castillos, donde recitaban largas epopeyas; en la centuria siguiente cantaban resúmenes pervertidos de estas mismas epopeyas ante auditorios menos distinguidos; y en el siglo XV, las epopeyas quedaron reducidas á fragmentos. Los temas se conservaban vivos en la tradición oral bajo forma de narraciones líricas más cortas; y estos fragmentos, transformados, de las epopeyas antiguas, fueron los romances primitivos condenados por Santillana.

Los asuntos de estos poemas populares eran personajes históricos ó legendarios, como Rodrigo, Bernardo del Carpio, Fernán González, los Condes de Castilla, los Infantes de Lara, el Cid y su teniente, ú otros héroes locales. Más adelante los poetas anónimos del pueblo cedieron á la tentación de ocuparse en las siniestras his-

torias cristalizadas alrededor del nombre de Pedro el Cruel, ó en la larga lucha contra los moros, ó en los famosos episodios de las leyendas Arturianas y libros de caballerías, ó en las hazañas narradas en las crónicas de países extranjeros ó en incidentes diversos tomados de varias fuentes. Poco á poco vino á advertirse que el instinto popular había dado con un vehículo muy eficaz de expresión poética; otros versificadores cultos siguieron la senda de Rodríguez de la Cámara y Carvajal, bien que con cierta timidez. Las colecciones de romances publicados por Alonso de Fuentes y Lorenzo de Sepúlveda (en 1550 y 1551, respectivamente) son en su mayor parte obras de cortesanos letrados que, como el *Caballero Cesáreo* (quien contribuyó á la segunda edición del libro de Sepúlveda), parecen avergonzarse, y ocultaban sus nombres forjándose la peregrina ilusión de estar reservados «para mayores cosas».

Pero pronto se llevó el viento estos recatos. Antes del fin del siglo XVI, escritores tan famosos como Lope de Vega y Góngora probaron que eran maestros en el romance, y, dentro de un lapso relativamente corto, apareció la copia de composiciones que llenan los dos volúmenes del *Romancero General*, dados á luz en 1600 y 1605. Las mejores de ellas son obras brillantísimas, pero tardías imitaciones artísticas. Para encontrar romances genuinamente antiguos, hay que buscarlos en forma suelta ó en las colecciones publicadas en Amberes y Zaragoza á mediados del siglo XVI por Martín Nucio y Esteban de Nájera, respectivamente. Podemos leerlos también, con algunos más, en la *Primavera* y *Flor de*

romances de Wolf y Hofmann; y, con más comodidad aún, en la reimpresión, aumentada, de la *Primavera* del más eminente de los literatos españoles contemporáneos, Sr. Menéndez y Pelayo. Pero los romances, no todos muy antiguos, llenan tres volúmenes en la *Primavera* amplificada; y, como sería imposible examinarlos todos, uno por uno, hásenos ocurrido, como único plan práctico, tomar por base á Lockhart, y comentar brevemente los romances contenidos en su tomo de traducciones. Es posible también que tengamos ocasión de notar algunas omisiones.

Lockhart empieza con la versión de un romance citado en el *Quijote* por Ginés de Pasamonte, después de la destrucción de su tablado de titiritero por el ofendido caballero:

Las huestes de don Rodrigo   desmayaban y huian (1).

La traducción inglesa, aunque no muy exacta en todas sus partes, es adecuada y bastante enérgica:

The hosts of Don Rodrigo were scattered in dismay,
When lost was the eighth battle, nor heart nor hope had they;
He, when he saw that field was lost, and all his hope was flown,
He turned him from his flying host, and took his way alone.

En una nota que precede á esta versión apunta Lockhart que este poema parece ser «uno de los más antiguos de los muchísimos que se refieren á la conquista morisca de España». Esto es un poco vago, y podría inducir al lector cándido á la creencia de que

(1) *Primavera*, No. 5; Durán, No. 599.

este romance era muy antiguo. No es así. Hay una epopeya francesa del siglo XIII, titulada *Anséis de Carthage* (1), en que aparece Carlomagno estableciendo en España á un rey vasallo de nombre Anséis. Anséis deshonra á Letise, hija de Ysorés de Conimbre, é Ysorés se venga abriéndoles á los árabes las puertas de España. Salta á la vista que esta es otra versión de la leyenda del deshonor de La Cava, hija del Conde Don Julián (también llamado Illán ó Urbán) por Rodrigo. Evidentemente, Anséis es Rodrigo; Letise, la Cava; Ysorés, Don Julián, y Cartago puede muy bien ser Cartagena. El haber pasado á Francia esta historia, y cierto pasaje de la *Crónica del Moro Rasis* (que se conserva solamente en una traducción española hecha sobre otra versión portuguesa durante el siglo XIV por un tal Maestro Mahomad, quien, según parece, se la dictó á un clérigo llamado Gil Pérez) parece indicar la existencia de antiguas epopeyas españolas sobre la derrota de Rodrigo. Pero de tal poesía épica no queda ningún vestigio.

Los más antiguos romances que existen sobre Rodrigo se derivan de la *Crónica Sarrazyna*, de Pedro del Corral, «liviano y presuncioso hombre» quien, al decir de Pérez de Guzmán, formó un sartal de mentiras. El libro de Corral no es todo de mentiras: lo sacó de la *Crónica General*, de la del *Moro Rasis* y de la *Crónica Troyana*, y lo rellenó con invenciones de su propio peculio. Pero el punto interesante para nosotros es que Corral hizo su compilación hacia el año de 1443; y, por

(1) *Anseis von Karthago Herausgegeben von Johann Alton*, 194ste. Publication des Litterarischen Vereins in Stuttgart (Tübingen, 1892).

consiguiente, los romances que de esa fuente se derivan, han de ser de fecha posterior. Son, en efecto, muy posteriores: los más antiguos no fueron compuestos hasta el siglo XVI, y, por lo mismo, ni son verdaderamente antiguos, ni tampoco populares. Sin embargo, algunos de ellos tienen unos pocos versos memorables; sirvan de ejemplo los siguientes del primer romance traducido por Lockhart:

—Ayer era Rey de España, hoy no lo soy de una villa;
ayer villas y castillos, hoy ninguno poseia;
ayer tenia criados, y gente que me servia,
hoy no tengo una almena que pueda decir que es mia (1).

Hay también cierto encanto en el romance que empieza con el verso:

Los vientos eran contrarios, la luna estaba crecida (2).

Y como Lockhart omite esto, podemos citar el principio:

Los vientos eran contrarios, la luna era crecida,
los peces daban gemidos por el tiempo que hacia,
cuando el rey don Rodrigo junto á la Cava dormia,
dentro de una rica tienda de oro bien guarnecida.
Trescientas cuerdas de plata la su tienda sostenian,
dentro habia doncellas vestidas á maravilla;
las cincuenta están tañendo con muy extraña armonia,
las cincuenta están cantando con muy dulce melodia.

(1) Lockhart lo tradujo así:

Last night I was the King of Spain—to-day no king am I;
Last night fair castles held my train,—to-night where shall I lie?
Last night a hundred pages did serve me on the knee,—
To-night not one I call mine own:—not one pertains to me.

(2) *Primavera,* No. 5a; Durán, No. 602.

Allí hablara una doncella que Fortuna se decia:
—Si duermes, rey don Rodrigo, despierta por cortesia,
y verás tus malos hados, tu peor postrimeria,
y verás tus gentes muertas, y tu batalla rompida,
y tus villas y ciudades destruidas en un dia,
tus castillos, fortalezas otro señor los regia (1).

Los romances de esta serie han tenido, tal vez, mejor suerte de la que merecían por su valor intrínseco. El segundo, traducido por Lockhart,

Despues que el rey don Rodrigo á España perdido había (2),

es citado por Doña Rodríguez en el *Quijote;* y á la casualidad de que Cervantes los guardase en su memoria, se debe que todo el mundo los conozca. Pero no para ahí su buena fortuna, pues el primer romance que tradujo Lockhart llamó también la atención de Víc-

(1) Este romance gallardamente traducido por James Young Gibson, se encuentra en *The Cid Ballads, and other Poems and Translations from Spanish and German* (London, 1898), págs. 281-282.

The winds were sadly moaning, the moon was on the change,
The fishes they were gasping, the skies were wild and strange,
«'Twas then that Don Rodrigo beside La Cava slept,
Within a tent of splendour, with golden hangings deckt.

Three hundred cords of silver did hold it firm and free,
Within a hundred maidens stood passing fair to see;
The fifty they were playing with finest harmonie,
The fifty they were singing with sweetest melodie.

A maid they called Fortuna uprose and thus she spake:
«If thou sleepest, Don Rodrigo, I pray thee now awake;
Thine evil fate is on thee, thy kingdom it doth fall,
Thy people perish, and thy hosts are scattered one and all,
Thy famous towns and cities fall in a single day,
And o'er thy forts and castles another lord bears sway.»

(2) *Primavera,* No. 7; Durán, No. 606.

tor Hugo, que incorporó un fragmento de él en *La Bataille perdue* (1).

Entre los veinticinco romances sobre Rodrigo que aparecen en la colección de Durán, los de Timoneda, Lorenzo de Sepúlveda y Gabriel Lobo Lasso de la Vega no pueden ser, por de contado, sino de mediados del siglo XVI. De otros, aunque anónimos, puede probarse que, á lo sumo, corresponden á los últimos años de la misma centuria.

Lockhart menciona á la Cava en una nota puesta al octavo poema de su antología, *The Escape of Count Fernan Gonzalez*, y observa que «ninguna niña española fué jamás bautizada con nombre tan fatídico, después del derrumbamiento del Reino Godo». Las aseveraciones de índole tan absoluta como ésta son casi siempre peligrosas; pero en el caso de que tratamos podemos ir aún más lejos y decir que ninguna niña española, ni de ninguna otra parte, fué bautizada jamás con el nombre de La Cava. *Cava* parece ser una abreviación ó variante de Alataba, y es citado como el nombre de la hija del Conde Don Julián por el moro Rasis, historiador árabe que vivió dos siglos después de la destrucción del reino de los godos, y cuya *Crónica*, como se dijo arriba, existe sólo en una traducción española del siglo XIV hecha sobre la versión portuguesa. No podemos tener la seguridad de que el nombre de Cava

(1) *Orientales*, XVI. Víctor Hugo probablemente oyó hablar de este romance y del de Lara, que citamos adelante, á su hermano mayor Abel, que hizo de los dos, traducciones en prosa en sus *Romances historiques* (París, 1822), págs. 11-12, 135-137.

conste en el original arábigo; y, aunque así fuera, un testimonio dos siglos posterior al suceso de que se trata, no puede ser decisivo. Pero, ¿en qué se funda Lockhart para decir que Cava es un nombre fatídico? Acaso en que creyó que era la palabra árabe empleada para nombrar una mujer libertina. Tal es, en suma, la explicación que trae la *Historia verdadera del Rey Don Rodrigo y de la pérdida de España*, que pretende ser una traducción del autor árabe Abulcacim Tarif Abentarique. No hay tal cosa. Abentarique es un personaje fabuloso, y su ficticia crónica fué compuesta en Granada por un morisco llamado Miguel de Luna, el cual, dicho sea de paso, fué el primero en afirmar que Florinda fué el verdadero nombre de La Cava. Todo esto nos pone en aptitud de asignar fecha moderna á ciertos romances popularmente considerados como muy antiguos. Si sucede que un romance habla de la supuesta víctima de Rodrigo en términos de menosprecio, ya podemos saber que fué escrito después de publicada la falsificación de Luna en 1589; y, de consiguiente, debemos rechazar como una tardía invención el conocido romance que comienza:

De una torre de palacio   se salió por un postigo (1).

(1) Durán, No. 586. Hace notar la impropiedad absurda de estas líneas:

Sabrás, mi florida Cava,   que de ayer acá no vivo.

El fin de este romance es mucho más conocido que el principio:

Si dicen quien de los dos   la mayor culpa ha tenido,
digan los hombres «La Cava»,   y las mujeres «Rodrigo».

En el segundo grupo de los romances de Lockhart, la figura prominente es Bernardo del Carpio, de quien dice el traductor que «pertenece exclusivamente á la historia española, ó, más bien quizás, á la Leyenda Hispánica». Podemos rayar la palabra *quizás*. Bernardo del Carpio fué un paladín fabuloso inventado por los poetas populares de Castilla, quienes, ó en la *Chanson de Roland*, ó en algún otro poema semejante, habían tenido noticias de las victorias de Carlomagno en la Península. No es cosa segura que Carlomagno invadiera á España, á pesar de que hablan de tal suceso los historiadores árabes y los cronistas castellanos, y de que se creía comúnmente, que era un hecho histórico. Pero, con el correr de los tiempos, la idea de que Carlomagno había atropellado por todo, ofendió los sentimientos patrióticos de los poetas populares de Castilla, y esto los movió á dar á la historia giro muy diferente. Lo que sucediera exactamente no es cosa clara, pero la explicación que sugieren Milá y Fontanals y el Sr. Menéndez y Pelayo es ingeniosa y probable. Atraídos, quizá, por el nombre francés de Bernardo, los juglares se valieron de la borrosa figura de un tal Bernardo (hijo de Ramón, Conde de Ribagorza), que había encabezado expediciones afortunadas contra los árabes. Trasladaron la escena de sus hazañas de Aragón á Castilla, le transformaron á él en hijo del Conde de Saldaña y Thiber, hermana de Carlomagno; ó,—en otras versiones,—en hijo del Conde Don Sancho y Jimena, hermana de Alfonso el Casto; le pusieron por nombre Bernardo del Carpio, y le saludaron como el campeón de

Castilla. Dícese en la leyenda que, no teniendo hijos, Alfonso propuso á Carlomagno que le sucediese en el trono; el imaginario Bernardo protestó en nombre de los súbditos de Alfonso, y la proposición fué retirada; entonces Carlomagno invadió á España, y fué derrotado en Roncesvalles, no, como se dice en la *Chanson de Roland*, por los árabes, sino por los españoles de diferentes provincias que se unieron bajo las órdenes de Bernardo del Carpio. La *Crónica general* habla de que Bernardo dió muerte con su propia mano á «un alto ome de Francia que avie nombre Buesso», lo que vino á convertirse más tarde en un combate personal entre Rolando y Bernardo del Carpio, quien, por supuesto, fué el vencedor. Estas imaginarias hazañas fueron celebradas en cantares de gesta, algunos de cuyos fragmentos han sido incorporados, según se cree, en la *Crónica general*, y éstos están representados en ella por tres romances. Ninguno de los cuarenta y seis romances de la serie de Bernardo del Carpio puede tenerse por antiguo, con la sola excepción, tal vez, de

Con cartas y mensajeros   el rey al Carpio envió (1),

citado en la segunda parte del *Quijote*. Este romance, como opina el Sr. Menéndez y Pelayo, se deriva de un cantar de gesta, escrito después de la compilación de la *Crónica general*. De los romances de Bernardo incluídos en la colección de Durán, cuatro son de Lorenzo de Sepúlveda, cuatro de Gabriel Lobo Lasso de la Vega y tres de Lucas Rodríguez. Los cuatro que trae Lock-

(1) *Primavera*, No. 13a; Durán, No. 654.

hart son modernos, y las versiones inglesas no son muy felices; pero en el original el primero de los cuatro,

Con tres mil y más leoneses deja la ciudad Bernardo (1),

es una excelente imitación de un romance popular. Apareció por primera vez en la edición de 1604 del *Romancero general*, con lo cual queda probado que es moderno.

Otro romance moderno, que también se ve por primera vez en el *Romancero general*, lo traduce Lockhart bajo el título de *The Maiden Tribute*. Ni la traducción ni el original,

En consulta estaba un dia con sus grandes y consejo (2),

piden comentario. Una leyenda parecida está asociada al nombre de Fernán González, héroe del octavo poema en el libro de Lockhart. Este Fernán González, Conde de Castilla, fué un personaje histórico, más notable como intrigante político que como jefe en campaña. Sin embargo hace gallarda figura en el *Poema de Fernán González*, composición del siglo XIII, escrita en la *quaderna vía* é imitada cien años después por el autor francés de *Hernaut de Beaulande*.

(1) Durán, No. 646. *The Complaint of the Count of Salaaña,* como lo titula Lockhart, es el de Durán, No. 625:

Bañando está las prisiones con lágrimas que derrama.

The funeral of the Count of Saldaña, es el No. 657 de Durán:

Hincado está de rodillas ese valiente Bernardo.

Bernardo and Alphonso aparece en Durán, No. 655:

Con solos diez de los suyos ante el Rey, Bernardo llega.

(2) Durán, No. 617.

Pero no tenemos romance alguno sobre Fernán González basado en el *Poema*. La composición traducida por Lockhart,

Preso está Fernán González el gran conde de Castilla (1),

viene de la *Estoria del noble caballero Fernán González*, que es un arreglo de la *Crónica general*, en la refundición de 1344. Este romance es un poema de cierto mérito, pero es más moderno que el que principia

Buen conde Fernán González el rey envia por vos (2);

y este último es menos interesante que otro del mismo período:

Castellanos y leoneses tienen grandes divisiones (3).

Se cree que los dos representan una epopeya perdida que se incorporó en la *Crónica general* de 1344.

Lockhart incluye traducciones de dos romances relativos á los Infantes de Lara, uno de ellos moderno (4) y el otro el famoso

A cazar va don Rodrigo y aun don Rodrigo de Lara (5),

citado por Sancho Panza, y que, como observó M. Foulché-Delbosc, tuvo la distinción de haber sido espléndi-

(1) *Primavera*, No. 15; Durán, No. 700.
(2) *Primavera*, No. 17; Durán, No. 704.
(3) *Primavera*, No. 16; Durán, No. 703.
(4) Durán, No. 686.

No se puede llamar rey quien usa tal villanía.

(5) *Primavera*, No. 26; Durán, No. 691.

damente adaptado por Víctor Hugo en las *Orientales* (xxx) bajo el fantástico título de *Romance Mauresque:*

Don Rodrigue est à la chasse
Sans épée et sans cuirasse,
Un jour d'été, vers midi,
Sous la feuillée et sur l'herbe
Il s'assied, l'homme superbe,
Don Rodrigue le hardi.

En este caso tenemos un antiguo y genuíno romance derivado, más ó menos directamente, de una poesía épica sobre los Infantes de Lara, compuesta entre los años de 1268 y 1344, ó quizá de una extraviada refundición de aquella perdida epopeya. Y Lockhart pudo haber escogido otros romances de inspiración más enérgica que brotan de la misma fuente. Entre éstos está:

A Calatrava la Vieja la combaten castellanos (1),

en que Rodrigo de Lara jura vengarse de Gonzalo González, el más joven de los Infantes de Lara, por el insulto hecho á su esposa. Hay también aquella genuina obra maestra de acerba aunque bárbara ternura, en que Gonzalo Gustios besa las cabezas destroncadas de sus siete hijos asesinados:

Pártese el moro Alicante víspera de sant Cebrián (2).

Y á estos el Sr. Menéndez y Pelayo quiere agregar otro que principia así:

Ya se salen de Castilla castellanos con gran saña (3).

(1) *Primavera*, No. 19; Durán, No. 665.
(2) *Primavera*, No. 24.
(3) *Primavera*, No. 25.

Pero, si á un extranjero le es permitido opinar, este es muy inferior á los otros en fuego y vigor.

El siguiente, que trae Lockhart, con el título de *The Wedding of the Lady Theresa*, es una traducción de

En los reinos de León el Quinto Alfonso reinaba (1),

publicado por primera vez por Lorenzo de Sepúlveda, quien, acaso, es su autor. Sea cual fuere la duda respecto de éste, no hay ninguna en cuanto á su fecha, que no es anterior al siglo XVI. Parece que hay cierto fundamento para creer que alguna princesa cristiana se casó con algún prominente jefe árabe, pero reina confusión entre Almanzor y el gobernador toledano Abdalla, por una parte, y de otra, entre Alfonso V de León y su padre Bermudo II, sin contar con ciertas dificultades cronológicas y otras de la laya. Pero no tenemos por qué empeñarnos en aclarar el enredo, porque no hay ningún romance auténtico antiguo sobre la Infanta Teresa, aunque un poema sobre asunto análogo:

Casamiento se hacía que á Dios ha desagradado (2),

se deslizó en la colección de Wolf y Hofmann. Esta es una narración poética de cierto mérito; pero como está escrita, no en asonantes, sino en rima perfecta, no cae dentro de la definición que del romance dimos al principio.

En su colección de romances sobre el Cid no ha sido

(1) Durán, No. 721.
(2) *Primavera,* No. 27.

Lockhart completamente feliz, bien que rompe con una traducción del admirable:

Cabalga Diego Laínez   al buen rey besar la mano (1).

Este, probablemente, no es anterior al siglo XVI; pero, dejando á un lado su belleza poética, tiene especial interés por derivarse de un perdido *Cantar de Rodrigo*, diferente de la *Crónica Rimada* existente. Sin embargo, los restantes poemas del grupo de Lockhart son, en su mayor parte, pobres imitaciones de reciente fecha. *Ximena demands vengeance* está traducido de

Grande rumor se levanta   de gritos, armas y voces (2),

romance que apareció por primera vez en la colección de Escobar publicada en 1612. También *The Cid and the Five Moorish Kings* es traducción de

Reyes moros en Castilla   entran con gran alarido (3).

Este fué publicado primeramente por Lorenzo de Sepúlveda, quien imprimió también el original de *The Cid's Courtship*:

De Rodrigo de Vivar   muy grande fama corria (4).

Á este sigue la traducción de otro romance que, al decir de Lockhart, «contiene algunos rasgos curiosos de antiguas y bárbaras costumbres», y que «no está incluí-

(1) *Primavera*, No. 29; Durán, No. 731.
(2) Durán, No. 732.
(3) Durán, No. 737.
(4) Durán, No. 738.

do en la colección de Escobar». El romance que Lockhart titula *The Cid's Wedding* está traducido de

A su palacio de Burgos, como buen padrino honrado (1).

Pero no tiene nada de antiguo: fué escrito en tiempo del mismo Escobar, y apareció pcr primera vez en el *Romancero general.* Tampoco tiene nada de antiguo el original de *The Cid and the Leper:*

Ya se parte don Rodrigo, que de Vivar se apellida (2).

Este lo imprimió, por primera vez, Lorenzo de Sepúlveda, quien fué también el primero en dar á la estampa

Ya se parte de Toledo ese buen Cid afamado (3),

que Lockhart—cuya versión comienza en el verso undécimo—llama *Bavieca.* Estos, por de contado, no son anteriores al siglo XVI, fecha también de

A concilio dentro en Roma, á concilio bien llamado (4),

que en la versión inglesa se titula *The Excommunication of the Cid.* Hay una nota irrespetuosa en el original, que no debe causar sorpresa, porque nuestros amigos españoles, aunque incorruptiblemente ortodoxos, mantienen, más de lo que se piensa, su religión y su política en órbitas distintas, y ya en esos tiempos Carlos V ha-

(1) Durán, No. 740.
(2) Durán, No. 742.
(3) Durán, No. 886. Lockhart principia en el verso

El rey aguardara al Cid como á bueno y leal vasallo.

(4) *Primavera*, No. 34; Durán, No. 756.

bía mostrado de modo inequívoco que sabía reducir al Papa á su puesto en los asuntos de orden temporal. Pero apenas hay necesidad de decir que el texto español no contiene nada equivalente al verso de Lockhart,

The Pope he sitteth above them all, *that they may kiss his toe*,

interpolación protestante tan grotesca, que estaría fuera de lugar en cualquier poema español.

Como se ve, pues, la mayor parte de los romances del Cid, traducidos por Lockhart, no son representativos. Pudo habernos dado una versión de

Dia era de los reyes, dia era señalado (1),

uno de los tres (2) tomados de la misma fuente que el primero de los de su grupo:

Cabalga Diego Laínez al buen rey besar la mano.

Pero la deficiencia ha sido subsanada por Gibson, que apunta como prueba de lo moderno del poema—no anterior al siglo XVI—la inclusión de un pasaje de la leyenda de Lara:

Dia era de los Reyes, dia era señalado,
cuando dueñas y doncellas al Rey piden aguinaldo,
sino es Ximena Gomez, hija del conde Lozano
que puesta delante el rey, de esta manera ha hablado:

(1) *Primavera*, No. 30b; Durán, No. 733.
(2) Los otros dos son *(a) Primavera*, No. 30:

Cada dia que amanece veo quien mató á mi padre.

(b) Primavera, No. 61a; y Durán, No. 922:

En Burgos está el buen rey don Alfonso el Deseado.

—Con mancilla vivo, rey, con ella, vive mi madre;
cada dia que amanece veo quien mató á mi padre,
caballero en un caballo y en su mano un gavilan;
otra vez con un halcon que trae para cazar,
por me hacer mas enojo cébalo en mi palomar:
con sangre de mis palomas ensangrentó mi brial.
Enviéselo á decir, envióme á amenazar
que me cortará mis haldas por vergonzoso lugar,
me forzará mis doncellas casadas y por casar;
mataráme un pajecico so haldas de mi brial (1).

De los doscientos cinco romances sobre el Cid que coleccionó la Señora Michaëlis de Vasconcellos, probablemente podemos considerar como modernos ciento

(1) Citaremos algunos trozos de la traducción de Gibson (págs. 22-25):

It was the feast-day of the Kings,
A high and holy day,
When all the dames and damosels
The King for hansel pray.

All save Ximena Gomez,
The Count Lozano's child,
And she has knelt low at his feet,
And cries with dolour wild:

«My mother died of sorrow, King,
In sorrow still live I;
I see the man who slew my Sire
Each day that passes by.

A horseman on a hunting horse,
With hawk in hand rides he;
And in my dove-cot feeds his bird,
To show his spite at me...

I sent to tell him of my grief,
He sent to threaten me,
That he would cut my skirts away,
Most shameful for tosee!

That he would put my maids to scorn,
The wedded and to wed,
And underneath my silken gown
My little page strike dead!...

ochenta por lo menos, algunos de los cuales es sabido que fueron compuestos por Lorenzo de Sepúlveda, Lucas Rodríguez y Juan de la Cueva. Pero los demás son romances antiguos en suy género, es lástima que Lockhart no haya traducido algunos de los romances sobre el sitio de Zamora. Por ejemplo el famoso que principia:

Riberas del Duero arriba cabalgan dos zamoranos (1):
las divisas llevan verdes, los caballos alazanos,
ricas espadas ceñidas, sus cuerpos muy bien armados,
adargas ante sus pechos, gruesas lanzas en sus manos,
espuelas llevan ginetas y los frenos plateados.
Como son tan bien dispuestos, parecen muy bien armados...

(1) Versos que Gibson tradujo de esta manera (págs. 106-109):

Along the Douro's bank there ride
Two gallant Zamorese
On sorrel steeds; their banners green
Are fluttering in the breeze.

Their armour is of finest steel,
And rich their burnished brands;
They bear their shields before their breasts,
Stout lances in their hands.

They ride their steeds with pointed spurs,
And bits of silver fine;
More gallant men were never seen,
So bright their arms do shine...

The Counts arrive; one clad in black,
And one in crimson bright;
The opposing ranks each other meet,
And furious is the fight.

The youth has quick unhorsed his man,
With sturdy stroke and true;
The Sire has pierced the other's mail,
And sent his lance right through.

The horseless knight, pale at the sight,
Ran hurrying from the fray;
Back to Zamora ride the twain,
With glory crowned that day!

Sigue luego el desafío á dos caballeros cualesquiera, con excepción del Rey y del Cid; la aceptación por los dos Condes; la intervención burlona del Cid, y el encuentro por fin:

ya los condes han llegado;
el uno viene de negro, y el otro de colorado;
vanse unos para otros; fuertes encuentros se han dado,
más el que al mozo le cupo derribólo del caballo,
y el viejo al otro de encuentro pasóle de claro en claro.
El conde de que esto viera, huyendo sale del campo,
y los dos van á Zamora con victoria muy honrados.

Otro romance de la misma serie ha sido olvidado por Lockhart, omisión que ha sido subsanada por Gibson, aunque la traducción poética apenas da idea del original:

Por aquel postigo viejo que nunca fuera cerrado
vi venir pendón bermejo con trescientos de caballo;
en medio de los trescientos viene un monumento armado,
y dentro del monumento viene un cuerpo de un finado... (1)

Estos poemas se incluyeron en el *Romancero del Cid*; y son particularmente interesantes por ser los vestigios de una epopeya perdida sobre el sitio de Zamora, que, según apariencias, se utilizó en la *Crónica general*. Pero

(1) La versión inglesa principia así (pág. 135).

On through the ancient gateway,
That had nor lock nor bar,
I saw a crimson banner come,
With three hundred horse of war;

I saw them bear a coffin,
And black was its array;
And placed within the coffin
A noble body lay....

quizás un traductor pueda excusarse de no haberlas vertido por cuanto el Cid sólo aparece en ellas incidentalmente. Á la verdad en

Por aquel postigo viejo   que nunca fuera cerrado,

el Cid no aparece por ninguna parte. La misma excusa podría dar por haber omitido este otro famoso, traducido gallardamente por Gibson (1):

Doliente estaba, doliente,   ese buen rey don Fernando,
los pies tiene cara oriente   y la candela en la mano.
A la cabecera tiene   los sus fijos todos cuatro.
Los tres eran de la reina,   y el uno era bastardo.
Ese que bastardo era   quedaba mejor librado;
arzobispo es de Toledo   y en las Españas perlado (2).

Tampoco aparece el Cid en el romance, tan frecuentemente citado, que principia:

Rey don Sancho, rey don Sancho,   no digas que no te aviso (3).

(1) La versión de Gibson empieza así (pág. 60):

The King was dying, slowly dying,
The good King Ferdinand;
His feet were pointed to the East,
A taper in his hand.

Beside his bed, and at the head,
His four sons took their place,
The three were children of the Queen,
The fourth of bastard race.

The bastard had the better luck,
Had rank and noble gains;
Archbishop of Toledo he,
And Primate of the Spains....

(2) *Primavera*, No. 35; Durán, No. 762.
(3) *Primavera*, No. 45; Durán, No. 777.

Ni figura en el romance, todavía mejor conocido, que narra el reto de Diego Ordóñez á la guarnición de Zamora, después del asesinato de Don Sancho:

Ya cabalga Diego Ordóñez, del real se había salido (1).

Pero debemos agradecimiento á Gibson por habernos dado á los lectores ingleses la oportunidad de formarnos alguna idea de ambos. La traducción del romance de Ordóñez, aunque algo libre, es bastante feliz:

Don Diego Ordoñez rides away
From the royal camp with speed,
Armed head to foot with double mail,
And on a coal-black steed.

He rides to challenge Zamora's men,
His breast with fury filled;
To avenge the King Don Sancho
Whom the traitor Dolfos killed.

He reached in haste Zamora's gate,
And loud his trumpet blew;
And from his mouth like sparks of fire
His words in fury flew:

«Zamorans, I do challenge ye,
Ye traitors born and bred;
I challenge ye all, both great and small,
The living and the dead.

(1) *Primavera*, No. 47; Durán, No. 791.

La composición original empieza así:

Ya cabalga Diego Ordoñez, del real se habia salido
de dobles piezas armado en un caballo morcillo;
va á reptar los Zamoranos por la muerte de su primo
que mató Vellido Dolfos, hijo de Dolfos Vellido.
—Yo os repto, los Zamoranos, por traidores fementidos,
riepto á todos los muertos, y con ellos á los vivos,
riepto hombres y mujeres, los por nascer y nascidos,
riepto á todos los grandes, á los grandes y los chicos,
á las carnes y pescados, y á las aguas de los rios.—

I challenge the men and women,
The unborn and the born;
I challenge the wine and waters,
The cattle and the corn.

Within your town that traitor lives
Our King who basely slew;—
Who harbour traitors in their midst
Themselves are traitors too.

I'm here in arms against ye all
The combat to maintain;
Or else with five and one by one,
As is the use in Spain!»... (1)

Al sagaz instinto de Gibson le somos deudores también de la versión inglesa de

En las almenas de Toro, allí estaba una doncella (2),

romance de fecha dudosa, que fué soberbiamente glosado en *Las Almenas de Toro* por Lope de Vega, quien siempre se sirvió de los romances con sorprendente acierto. Pero el más antiguo poema en toda la serie de los del Cid es una composición que, según se afirma, no tiene vínculos con ninguna epopeya anterior, y que probablemente data en su forma primitiva del siglo XIV.

Helo, helo, por dó viene el moro por la calzada,
caballero á la gineta encima una yegua baya;
borzeguíes marroquíes, y espuela de oro calzada:
una adarga ante los pechos, y en su mano una zagaya.
Mirando estaba á Valencia, como está tan bien cercada:

(1) La traducción de Gibson corre impresa en las páginas 120-122 de *The Cid Ballads*.
(2) *Primavera*, No. 54; Durán, No. 858.

¡Oh Valencia, oh Valencia, de mal fuego seas quemada!
Primero fuiste de moros que de cristianos ganada.
Si la lanza no me miente á moros serás tornada
aquel perro de aquel Cid prenderélo por la barba... (1)

Queda aún mucho que decir sobre los romances del Cid que Southey desechó con bastante desenfado; pero como el tiempo apremia, úrgenos hablar de los otros que Lockhart tradujo.

Garci Perez de Vargas es traducción de

Estando sobre Sevilla el rey Fernando el tercero (2),

y *The Pounder,* á que Don Quijote se refiere cuando se propuso arrancar un roble de raíz y usarlo como arma, es versión de

Jerez, aquesa nombrada, cercada era de cristianos (3).

Ninguno de los dos merece que nos detengamos á considerarlos; ambos son modernos, y el segundo fué com-

(1) *Primavera,* No. 55; Durán, No. 858.

El romance está vertido por Gibson de la manera siguiente:

He comes, he comes, the Moorman comes
Along the sounding way;
With stirrup short, and pointed spur,
He rides his gallant bay...

He looks upon Valencia's towers.
And mutters in his ire:
«Valencia, O Valencia,
Burn thou with evil fire!

Although the Christian holds thee now,
Thou wert the Moor's before;
And if my lance deceive me not,
Thou'lt be the Moor's once more!»...

(2) Durán, No. 935.
(3) Durán, No. 933.

puesto por Lorenzo de Sepúlveda. Mucho más curioso es el grupo de romances sobre Pedro el Cruel. El drama español representa á éste como el *Rey justiciero*, como el autócrata de simpatías democráticas que hacía justicia sumaria á los nobles y poderosos que oprimían al pobre. Pero este modo de ver las cosas no pasa de ser la manera como la burguesía ensimismada considera la idea democrática. La democracia, conforme se ve en los anónimos poetas populares, creía que Pedro era mucho peor de lo que era en realidad, y los romances narran las premeditadas calumnias propaladas por los secuaces del hermano bastardo de Pedro, Enrique de Trastamara. Obsérvase esto en la traducción de

Yo me estaba allá en Coimbra que yo me la hube ganado (1)

que Lockhart llama *The Murder of the Master*. Es verdad que á su hermano Don Fadrique, Maestre de la Orden de Santiago, le hizo matar Don Pedro en 1358; y también es cierto que Don Fadrique era un conspirador trapacero y peligroso, que, en más de una ocasión, había sido descubierto y perdonado por su hermano. El romance guarda silencio sobre las conspiraciones de Don Fadrique, cosa bastante común en los secuaces serviles; pero da á entender que el crimen le fué sugerido á Pedro por su querida. Con toda probabilidad esto es falso, y no hay ni la más remota prueba en favor de ello; pero á nadie se le exige que garantice con juramento la verdad de ningún poema, y el vigor

(1) *Primavera*, No. 65; Durán, No. 966.

poético del romance, puesto en boca del hombre asesinado, es indiscutible.

Una perversión semejante de la verdad histórica puede verse en *The Death of Queen Blanche*, que Lockhart tradujo de:

Doña María de Padilla, no os mostredes triste, no (1).

Es verdad que Lockhart dice que «Pedro fué cómplice de la muerte violenta de esta princesa joven é inocente con quien estaba casado, y á quien abandonó inmediatamente después y para siempre, sobre lo cual no hay duda alguna». Pero el punto no está tan libre de dudas como lo cree Lockhart. Es cierto que la conducta de Pedro para con Blanca de Borbón fué inhumana, pero son desconocidas las circunstancias y aun el lugar de su muerte. Dando por sentado, sin embargo, que fuera asesinada, es seguro que María de Padilla no tuvo parte ninguna en este crimen. María parece haber sido una mujer dulce y compasiva, cuya única falta fué amar demasiado á Pedro. Pero los partidarios políticos no suelen dedicarse con demasiado ahinco al cultivo de la justicia, y el espíritu vengativo que predomina en estos romances tiene gran eficacia poética. Cierra la serie Lockhart con una traducción (hecha aparentemente por Walter Scott) de

Los fieros cuerpos revueltos entre los robustos brazos (2),

y con otra versión mediocre de un notabilísimo ro-

(1) *Primavera*, No. 68; Durán, No. 972

(2) Durán, No. 978.

mance, en el cual la simpatía por Pedro es muy perceptible:

A los pies de don Enrique   yace muerto el rey don Pedro (1).

Los estribillos son excepcionales en los romances, pero en éste hay un doble estribillo muy artístico:

Y los de Enrique
Cantan, repican y gritan:
¡Viva Enrique!
Y los de Pedro
Clamorean, doblan, lloran
Su rey muerto.

Tiene éste una brillante versificación, digna, como dice el Sr. Menéndez y Pelayo, de Góngora en sus mejores días, pero su misma perfección artística demuestra que no pudo ser compuesto por un poeta del pueblo. Pero, aunque no antiguo ni popular, agradezcásmole á Lockhart su publicación.

Menos feliz anduvo al insertar *The Lord of Buitrago*, traducción de un romance que principia:

Si el caballo vos han muerto,   subid, rey, en mi caballo (2).

El cual ni es de gran mérito, ni popular, ni antiguo; parece ser obra de Alfonso Hurtado de Velarde, dramaturgo de Guadalajara, que vivió á fines del siglo XVI; gran parte de su boga se debió al capricho de Vélez de Guevara, que usó las primeras seis palabras de él como título de una de sus piezas.

(1) Durán, No. 979.
(2) Durán, No. 981.

Con mejor acuerdo procedió Lockhart al escoger *The King of Aragon,* traducción de

Miraba de Campo-Viejo el rey de Aragón un día (1).

Este romance le parece al Sr. Menéndez y Pelayo que puede ser atribuído á algún soldado que sirvió en Nápoles bajo Alfonso V de Aragón y, en todo caso, es de inspiración enteramente popular. El texto de Lorenzo de Sepúlveda alude á un *pajecico* á quien se dice que Alfonso amó más que á sí mismo, y esta alusión, naturalmente, puso perplejo al traductor. Fijando la atención precisamente en detalles como este podemos establecer algunas veces la fecha de una composición, y esto es lo que sucede en el presente caso. Esteban de Nájera nos da un texto más completo y mejor del romance, sustituyendo un *tal hermano* en lugar de un *pajecico.* Esta sustitución aclara el punto. Se refiere, en efecto, á la muerte de Pedro, hermano de Alfonso V, que acaeció en 1438, y el romance no debe de ser muy posterior.

Se ocupa luego Lockhart en la serie llamada romances fronterizos, y empieza con una traducción de

Reduan, bien se te acuerda que me distes la palabra (2),

citado por Ginés Pérez de Hita en la primera parte de sus *Guerras Civiles de Granada,* obra publicada en 1595, bajo el título de *Historia de los bandos de los Zegríes y Abencerrajes.* Pérez de Hita habla de él como de

(1) *Primavera,* No. 101a; Durán, No. 1227.
(2) *Primavera,* No. 72; Durán, No. 1046.

un romance antiguo, y no merece censura Lockhart por haberlo traducido tal como lo halló en el texto. Cualquier traductor haría hoy otro tanto si intentara verterlo de nuevo, pero advertiría en una nota el resultado obtenido por la crítica, que apenas había comenzado cuando escribió Lockhart. Hoy parece cosa averiguada que Pérez de Hita refundió en uno dos romances y que los versos de Lockhart de la cuarta estrofa en adelante

They passed the Elvira gate, with banners all displayed,

son parte de un romance sobre la expedición de Boabdil contra Lucena en 1483. Esta narración marcial que describe los vistosos escuadrones del Rey Chico, al desfilar bajo las torres de la Alhambra, repletas de entusiastas damas moriscas, hace aparecer como insignificante á *The Flight from Granada*, aunque es cierto que la traducción mejora el original de Lorenzo de Sepúlveda:

En la ciudad de Granada grandes alaridos dan (1).

El que sigue en la serie es *The Death of Don Alonso de Aguilar*, que es traducción de:

Estando el rey don Fernando en conquista de Granada (2).

Este romance conmemora la muerte del hermano mayor del Gran Capitán Gonzalo de Córdova, Alonso de Aguilar, muerto en la batalla de Sierra Bermeja, el 18

(1) Durán, No. 1082.
(2) *Primavera*, No. 95; Durán, No. 1088.

de Mayo de 1501. Esta fecha es importante. Un serio error cronológico aparece en el primer verso, pues fija la muerte de Aguilar antes de la rendición de Granada en 1492, lo que apoya la conclusión de que el romance no fué escrito sino mucho tiempo después del suceso, cuando los detalles exactos de éste se habían olvidado. Es, sin duda, de inspiración popular, pero evidentemente no es antiguo; no obstante, á falta de otros romances fronterizos, lo acogemos con gratitud. Esta parte del libro de Lockhart es indudablemente la menos satisfactoria (1). Los romances fronterizos que Lockhart nos da son en su mayoría excelentes; pero, por desgracia, muy pocos. Algunas de sus omisiones son fácilmente explicables. Nos dice casi explícitamente que no traduce otro romance posterior sobre la muerte de Aguilar:

Río Verde, río Verde, tinto vas en sangre viva! (2),

porque existía ya una exquisita versión del obispo de Dromore (3), en quien de pronto tal vez no se adivinará la persona de Thomas Percy, editor de las *Reliques*. Lo más probable es que Lockhart omitiese otro romance

(1) *The Departure of King Sebastian*, que se refiere á la expedición de 1578, es claramente moderno; el original puede verse en Durán bajo el número 1425:

Una bella lusitana dama ilustre y de valía.

(2) *Primavera*, No. 96a; Durán, No. 1086.
(3) *Reliques of Ancient English Poetry* (London, 1765), Vol. 1, páginas 319-323.
La traducción de Percy principia así:

Gentle river, gentle river,
Lo, thy streams are stained with gore,

que tiene un estribillo de mucho efecto (quizá tomado de algún canto árabe):

Paseábase el rey moro   por la ciudad de Granada,

porque había sido traducido, bien que no con mucha felicidad, por Byron, poco tiempo antes (1). Ni puede

Many a brave and noble captain
  Floats along thy willow'd shore.

All beside thy limpid waters,
  All beside thy sands so bright,
Moorish chiefs and Christian warriors
  Join'd in fierce and mortal fight.

Lords, and dukes, and noble princes
  On thy fatal banks were slain;
Fatal banks that gave to slaughter
  All the pride and flower of Spain.

Percy publica también una adaptación de Durán, No. 53:

Por la calle de su dama   paseando se halla Zaide.

En una nota preliminar dice: «El editor español pretende—con cuánta razón, no lo sabemos—que son traducciones de la lengua árabe ó morisca. Los versos sencillos y sin adornos, y la nativa simplicidad del sentimiento y el lenguaje que se observa en este poema, son buena prueba de su antigüedad, ó, por lo menos, que fueron escritos antes que los poetas castellanos se formasen sobre el modelo de los vates toscanos y hubieran importado de Italia aquella afición al concepto y al refinamiento que por los dos siglos pasados intentó la poesía española y la hizo tan antinatural, afectada y obscura.»

(1) *Primavera*, No. 85a; Durán, No. 1064. La adaptación de Byron se titula *A Very Mournful Ballad on the Siege and Conquest of Alhama, which, in the Arabic language is to the following purport:*

The Moorish king rides up and down,
Through Granada's royal town;
From Elvira's gates to those
Of Bivarambla on he goes.
    Woe is me, Alhama!

censurarse á Lockhart el que haya omitido el más antiguo de los romances fronterizos:

Cercada tiene á Baeza   ese arráez Audalla Mir (1).

Perdido en la *Nobleza de Andalucía* (2), de Argote de Molina, había pasado casi inadvertido este romance hasta 1899, año en que el Sr. Menéndez y Pelayo nos prestó el señalado servicio de reimprimirlo. Este romance espera todavía algún traductor que lo vierta al inglés. Cuando esto suceda habrá algo que decir respecto de la supuesta fecha que se le asigna (1368). Á ese traductor también le correspondería darnos una versión de

Moriscos, los mis moriscos,   los que ganáis mi soldada (3),

que se considera ser entre los romances fronterizos el que le sigue en antigüedad. Además podría intentar la traducción de

Alora la bien cercada,   tu que estás á par del río (4),

Letters to the monarch tell,
How Alhama's city fell:
In the fire the scroll he threw,
And the messenger he slew.
Woe is me, Alhama! etc.

Ginés Pérez de Hita dice que fué escrito originalmente en árabe, y que á los habitantes de Granada se les prohibió cantarlo. Es posible que el romance fuese inspirado por algún canto arábigo sobre la pérdida de Alhama.

(1) *Primavera* (Apéndices), No. 18.
(2) Publicada en Sevilla en 1588 y reimpresa en Jaén en 1867.
(3) *Primavera*, No. 71; Durán, No. 1039.
(4) *Primavera*, No. 79; Durán, No. 1073.

que conmemora la muerte de Diego de Rivera en el sitio de Alora en 1434. Un pasaje del *Laberinto de Fortuna* da á entender que la muerte de Rivera sirvió de tema á muchos cantos populares en tiempo de Juan de Mena (1), y tal vez el romance que existe puede tomarse como representativo de todos ellos. Hay otro hermoso romance sobre la histórica victoria del Infante Fernando (primer regente en la menor edad de Juan II) en Antequera (1410):

De Antequera partió el moro tres horas antes del día (2).

Este también sería digno de ser traducido, porque lo único que en inglés tenemos es la versión de Gibson de la refundición de Timoneda, que son unos versos desfigurados por interpolaciones alambicadas:

Con lágrimas de sus ojos estas palabras hablaba:
—¡Narcisa de mi vida! ¡Ay Narcisa de mi alma!

El nombre de Narcisa, aplicado á las ninfas, no suele encontrarse, por lo general, en la poesía primitiva popular; pero Gibson ha vertido con felicidad algunos genuinos romances fronterizos, como aquel tan justamen-

(1) V. la edición de M. R. Foulché-Delbosc (Macon, 1904), pág. 189.

Aquel que tu vees con la saetada
que nunca mas faze mudança del gesto,
mas, por virtud de morir tan onesto,
dexa su sangre tan bien derramada
sobre la villa no poco cantada,
el adelantado Diego de Ribera
es el que fizo la vuestra frontera
tender las sus faldas mas contra Granada.

(2) *Primavera,* No. 74; Durán, No. 1043.

te celebrado en que Juan II apostrofa al moro, haciéndole preguntas, y declarándose, conforme á la convención poética de los árabes, cortejador de Granada:

Abenámar, Abenámar, moro de la moreria,
el dia que tú naciste grandes señales había!...
¿Qué castillos son aquellos? ¡Altos son y relucian!
—El Alhambra era, señor, y la otra la mezquita;
los otros los Alixares, labrados á maravilla...
Allí habló el rey don Juan, bien oiréis lo que decía;
—Si tu quisieses, Granada, contigo me casaria;
daréte en arras y dote á Córdoba y á Sevilla.
—Casada soy, rey don Juan, casada soy que no viuda;
el moro que á mi me tiene, muy grande bien me quería (1).

(1) *Primavera*, No. 78a; Durán, No. 1038.
Citaremos algunos versos de la traducción de Gibson.

«Abenámar, Abenámar,
Moor of Moors, and man of worth,
On the day when thou wert cradled,
There were signs in heaven and earth...

Abenámar, Abenámar,
With thy words my heart is won!
Tell me what these castles are,
Shining grandly in the sun!»

«That, my lord, is the Alhambra,
This the Moorish mosque apart,
And the rest the Alixares
Wrought and carved with wondrous art...

Up and spake the good King John,
To the Moor he thus replied:
«Art thou willing, O Granada,
I will woo thee for my bride,
Cordova shall be thy dowry,
And Sevilla by its side.»

«I'm no widow, good King John,
I am still a wedded wife;
And the Moor, who is muy husband,
Loves me better than his life!»

Gibson dejó escapar una buena oportunidad, no traduciendo uno de los romances populares sobre el precoz Maestre de la Orden de Calatrava, Rodrigo Girón, muerto en el sitio de Loja en 1482:

¡Ay, Dios qué buen caballero   el Maestre de Calatrava! (1).

Pero compensa su omisión con la traducción de un romance del siglo XVI (2) que titula *The Lady and the Lions*. Schiller puso en verso este episodio, y Browning nos lo ha vuelto á narrar con mucha mayor maestría en *The Glove*. Tenemos también la traducción de Gibson de un poema desconcertante publicado por Pérez de Hita:

Cercada está Santa Fe,   con mucho lienzo encerado (3).

El hecho de que esté en rimas perfectas en lugar de asonantes es un argumento concluyente, así contra la antigüedad como contra el origen popular del poema, en el cual, como apunta el Sr. Menéndez y Pelayo, un insignificante Garcilaso de la Vega de fines del siglo XV, es confundido con su homónimo y pariente, muerto en la hoya de Baza en 1445, y además aparece como héroe de una hazaña—la muerte de un moro que insolentemente había atado la divisa *Ave-María* á la cola de su caballo—hazaña que fué verdaderamente realizada por un antepasado suyo cosa de ciento cincuenta años antes. Este Garcilaso fué un favorito de la fortuna, porque, al fin del siglo XVI, Gabriel Lobo Lasso

(1) *Primavera*, No. 88; Durán, No. 1102.
(2) *Primavera*, No. 134; Durán, No. 1131.
(3) *Primavera*, No. 93; Durán, No. 1121.

de la Vega escribió un romance en que le atribuye la atrevida proeza de Hernando del Pulgar de haber entrado á caballo en Granada y clavado con un puñal el pergamino del *Ave-María* en la puerta de la principal mezquita, proclamando así su intención de convertirla en iglesia cristiana.

Es inútil discutir el grupo de los llamados por Lockhart romances moriscos (1). Si alguien deseare traducir uno de estos romances, que trate de hacernos comprender la hábil sugestión de orientalismo de

Yo me era mora Moraima, morilla de un bel catar:
cristiano vino á mi puerta, cuitada, por me engañar (2).

Salvo contadas excepciones, los «romances moriscos» no tienen huella de origen morisco, y muy pocos de ellos son populares. Son hábiles presentaciones artificiosas de los moros pintorescos, tal como los retrata la

(1) El original de *The-Bull-fight of Gazul* es el número 45 de Durán:

Estando toda la corte de Almanzor, rey de Granada.

Aparece primero en el *Romancero general.* También está en éste el original de *The Zegri's Bride,* No. 188 de Durán.

Lisaro que fue en Granada cabeza de los Cegríes.

The Bridal of Andalla es el de Durán, No. 128.

Ponte á las rejas azules, deja la manga que labras.

Los versos titulados *Zara's Earrings* están fuera de lugar en esta sección. El orientalismo de Lockhart es suyo propio: no hay mención de Zara, Muça, Granada, la hija de Albuhares y Tunis en el original, que el lector puede ver en Durán, No. 1803.

¡La niña morena, que yendo á la fuente
perdió sus zarcillos, gran pena merece!

The Lamentasion for Celin es un poema que se imprimió primero en el *Romancero general* y que reproduce Durán bajo el No. 126.

(2) *Primavera,* No. 132; Durán, No. 3.

anónima *Historia de Abindarraez*, y descritos con todo lujo de detalles por Pérez de Hita. No exageramos al decir que la obra de Pérez de Hita, las *Guerras civiles de Granada*—la novela histórica más antigua—es responsable de la existencia de todos los moros imposibles y de todas las increíbles mujeres moras que figuran en la poesía y en las novelas.

¡Ah! mis señores poetas,
descúbranse ya esas caras,
desnúdense aquesos moros,
y acábense ya esas zambras...
y por hablarles más claro,
así tengan buena Pascua,
¿ha venido á su noticia
que hay cristianos en España?

Pero la voz de Góngora era una voz que clamaba en el desierto. La onda creció, desbordó por encima de los Pirineos, sacó á flote la *Almahide* de Madeleine Scudéri y la *Zaide* de Madame Lafayette, y no amenguó hasta que Washington Irving, siguiendo las huellas de Pérez de Hita, atribuyó su graciosa y fantástica *Chronicle of the Conquest of Granada* á un imaginario historiador á quien dió el nombre de Fray Antonio Agapida. El moro de la novela supera tanto en interés al moro de la realidad, que ha acabado por imponerse al mundo. Para la mayor parte de nosotros aparece todavía bañado en la luz de los días que fueron, como lo vimos por la primera vez en el *Talisman* de Walter Scott, ó en las *Aventures du dernier Abencérage* de Chateaubriand. Á pesar de todo, lo cierto es que ese moro es un maniquí convencional, y que todo poema

español en que aparezca transfigurado y glorificado no puede ser ni antiguo ni popular, y que, por fuerza, tiene que ser obra de un escritor culto y tardío que no conoció más moros que los descritos por Pérez de Hita en sus fantásticas y abigarradas páginas.

No hay tacha seria que oponer á la selección de los que Lockhart llama «romances románticos». Son excelentes en su mayor parte, incluso *The Moor Calaynos*, traducción compendiada de

Ya cabalga Calaynos   á la sombra de una oliva (1),

que ya no es considerado generalmente como uno de los más antiguos. Sin duda era muy conocido, como dice Lockhart, porque algunos de sus apartes han llegado á ser proverbios; pero menciona al Preste Juan y al Sultán de Babilonia, personajes desconocidos en la antigua y genuina poesía popular. Según Milá y Fontanals y el Sr. Menéndez y Pelayo, el romance de Calaínos es uno de los más modernos de la serie carolingia, y se deriva del *Fierabrás* francés. De otro lado, el original de *The Escape of Gayferos*

Estábase la condesa   en su estrado asentada (2),

es un auténtico romance popular antiguo derivado, según se cree, más ó menos directamente, del *Roman de Berthe*, al paso que el romance más moderno intitulado *Melisendra*,

El cuerpo preso en Sansueña   y en París cautiva el alma (3),

(1) *Primavera*, No. 193; Durán, No. 373.
(2) *Primavera*, No. 171; Durán, No. 374.
(3) Durán, No. 379.

debe la mayor parte de su celebridad á haber sido citado por el muchacho de Ginés de Pasamonte en el *Quijote*. Además, *The Lady Alda's Dream*,

En París está Doña Alda, la esposa de Don Roldán (1)

es un antiguo romance de intensa belleza patética sugerido por el famoso pasaje de la *Chanson de Roland* que describe el anuncio que hizo Carlomagno de la muerte de Rolando á su novia Alda, hermana de Oliverio:

«Soer, chere amie, d'hume mort me demandes...
Alde respunt: «Cist moz mei est estranges.
Ne placet Deu ne ses seinz ne ses angles
Après Rollant que jo vive remaigne!»
Pert la culur, chiet as piez Carlemagne,
Sempres est morte. Deus ait mercit de l'anme!

Otro famoso romance de la serie carolingia, traducido por Lockhart bajo el título *The Admiral Guarinos:*

Mala la vistes, franceses, la caza de Roncesvalles (2),

es también universalmente conocido por estar citado en el *Quijote*. Su origen no es claro, pero parece referirse á *Ogier le Danois*, y ha tenido larga vida y ha viajado muy lejos, si, como cuenta Geog Adolf Erman, es cierto que lo cantaban en Siberia, traducido al ruso, por los años de 1828. Tiene un interés más especial el hermoso romance de duendes,

A cazar va el caballero, á cazar como solía (3),

(1) *Primavera*, No. 184; Durán, No. 400.
(2) *Primavera*, No. 186; Durán, No. 402.
(3) *Primavera*, No. 151; Durán, No. 295.

que Lockhart titula *The Lady of the Tree.* «Es—son sus palabras—uno de los pocos romances españoles antiguos en que se habla de hadas», y el encantamiento de los siete años le trae á la memoria «aquellas ficciones orientales, cuyo influjo dejó huellas tan indelebles en la literatura imaginativa de España». Hoy ya no se preconiza la teoría de la influencia oriental tanto como solía hacerse, y es atacada en lo que se creía que era su inexpugnable fortaleza. En vez del fugaz y artificioso oriental tenemos hoy al celta melancólico; pero, al fin y al cabo, las teorías tienen su vaivén, y sólo podemos esperar que nuestros nietos se sonreirán con tanta indulgencia de nuestros celtas, como nos sonreímos nosotros de los árabes de nuestros abuelos.

El original de *The Avenging Childe,* soberbio romance que Gibson tradujo (1) con mayor éxito que Lockhart, es interesantísimo:

(1) Citamos los primeros versos como Gibson los traduce en *The Cid Ballads* (págs. 364-366):

«'This a right good spear, with a point so sharp, the toughest ploughshare | might pierce,
For seven times o'er was it tempered fine, in the blood of a dragon fierce,
And seven times o'er was it whetted keen, till it shone with a deadly | glance,
For its steel was wrought in the finest forge, in the realm of mighty | France.
Its shaft was made of the Aragon wood, as straight as the straightest | stalk.
And he polished the steel, as he galloped along, on the wings of his | hunting hawk;
«Don Quadros, thou traitor vile, beware! I'll slay thee where thou dost | stand,
At the judgment seat, by the Emperor's side, with the rod of power in | his hand.

Helo, helo, por do viene el infante vengador,
caballero á la gineta en caballo corredor
su manto revuelto al brazo, demudada la color,
y en la su mano derecha un venablo cortador.
Con la punta del venablo sacarían un arador.
Siete veces fué templado en la sangre de un dragón,
y otras tantas fué afilado porque cortase mejor:
el hierro fué hecho en Francia y el asta en Aragon:
perfilándoselo iba en las alas de su halcón.
Iba buscar á Don Quadros, á Don Quadros el traidor,
allá le fuera á hallar, junto al emperador.
La vara tiene en la mano, que era justicia mayor.
Siete veces lo pensaba, si lo tiraría ó no,
Y al cabo de los ocho el venablo le arrojó (1).

La traducción de Gibson es más fiel, y, de consiguiente, tiene mayor vida que la de Lockhart; y el haber conservado al Emperador, á quien Lockhart, por razones de métrica, rebaja al grado de Rey, indica á los lectores ingleses que este romance es de la serie carolingia. Pero su fuente es obscura, y su simbolismo le deja á uno tan perplejo como suele dejarle todo simbolismo.

Quien haya leído *Birds of Passage*—¿y quién que sea medianamente culto no lo habrá leído?—recordará

........the black wharves and the slips,
And the sea-tides tossing free;
And Spanish sailors with bearded lips,
And the beauty and mystery of the ships
And the magic of the sea.

Estos versos vienen á la memoria cuando se lee el poema de *Count Arnaldos*, traducción del encantador ro-

(1) *Primavera*, No. 150; Durán, No. 294.

mance que Longfellow incorporó en *The Seaside and the Fireside:* (1)

¡Quien hubiese tal ventura sobre las aguas de mar,
como tuvo el Conde Arnaldos la mañana de San Juan!
Con un falcón en la mano la caza iba á cazar,
vió venir una galera que á tierra quiere llegar.

(1) Ah! what pleasant visions haunt me
As I gaze upon the sea!
All the old romantic legends,
All my dreams, come back to me.

Sails of silk and ropes of sandal,
Such as gleam in ancient lore;
And the singing of the sailors,
And the answer from the shore!

Most of all, the Spanish ballad
Haunts me oft, and tarries long,
Of the noble Count Arnaldos
And the sailor's mystic song.

Like the long waves on a sea-beach,
Where the sand as silver shines,
With a soft, monotonous cadence
Flow its unrhymed lyric lines;—

Telling how the Count Arnaldos,
With his hawk upon his hand,
Saw a fair and stately galley,
Steering onward to the land;—

How he heard the ancient helmsman
Chant a song so wild and clear,
That the sailing sea-bird slowly
Poised upon the mast to hear,

Till his soul was full of longing,
And he cried with impulse strong,—
«Helmsman! for the love of heaven,
Teach me, too, that wondrous song!»

«Wouldst thou», so the helmsman answered,
«Learn the secret of the sea?
Only those who brave its dangers
Comprehend its mystery!»

Las velas traía de seda, la ejercia de un cendal,
marinero que la manda diciendo viene un cantar
que la mar facia en calma, los vientos hace amainar,
los peces que andan nel hondo arriba los hace andar,
las aves que andan volando en el màstel las face posar.
Allí fabló el Conde Arnaldos, bien oiréis lo que dirá:
—Por Dios te ruego, marinero, dígasme ora ese cantar.
Respondióle el marinero, tal respuesta le fué á dar:
—Yo no digo esta canción sino á quien conmigo va.

Probablemente nueve lectores de cada diez volverían los ojos hacia el *Buch der Lieder*, en busca del poema lírico más hermoso que haya sobre la magia del canto:

Die schönste Jungfrau sitzet
Dort oben wunderbar,
Ihr goldnes Geschmeide blitzet,
Sie kämmt ihr goldenes Haar.

Sie kämmt es mit goldenem Kamme,
Und singt ein Lied dabei;
Das hat eine wundersame,
Gewaltige Melodei.....

Ich glaube, die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffer und Kahn!
Und das hat mit ihrem Singen
Die Lore-Ley gethan.

Estos nueve pueden tener razón, pero si el décimo lector prefiriese á *El Conde Arnaldos*, no seríamos nosotros quien le acusáramos de error. Aunque Heine habla de

Ein Märchen aus alten Zeiten,

esto parece ser una *façon de parler*, porque la leyenda de la *Lorelei* fué creada por Clemens Brentano, apenas veinte años antes de que Heine escribiese su famoso

poema. Pero sea de esto lo que fuere, el artista alemán, con su misticismo sobrenatural, no eclipsa al cantor anónimo español que vivió cuatro centurias antes. Decir esto puede parecer grande atrevimiento; pero ello no parecería demasiado atrevido á quien lea *El Conde Arnaldos*. Dejando á un lado un canto ameno que no tiene forma de romance (1), llegamos al poema incompleto titulado *Julianesa*, que Lockhart tradujo, según nos dice, principalmente porque contiene una alusión á la gentil costumbre española de coger flores el día de San Juan:

¡Arriba, canes, arriba! ¡que rabia mala os mate! (2).

Pero, muy lejos de tener, como su predecesor inmediato en el libro de Lockhart, cualidades de ejecución artística, la *Julianesa* es uno de los romances primitivos del grupo de Gayferos. Su robusta inspiración está en notable contraste con el dulzarrón *Song of the Galley* (3), al cual sigue *The Wandering Knight's Song*, versión excelente de un romance famoso en todo el mundo por estar citado en el *Quijote:*

Mis arreos son las armas, mi descanso es pelear (4).

(1) Depping, IV, No. 19, pág. 418.

Á coger el trebol, Damas!
La mañana de san Juan,
Á coger el trebol, Damas!
Que despues no avrà lugar.

(2) *Primavera*, No. 124; Durán, No. 8.
(3) Durán, No. 1808.
(4) *Primavera*, No. 125; Durán, No. 300.

No necesitamos decir nada de la *Serenade* (1), *The Captive Knight and the Blackbird* (2), *Valladolid* (3) y *Dragut the Corsair* (4). Cambiaríamos con gusto estas traducciones de romances modernos y mediocres por otra de

> Fonte-frida, fonte-frida, fonte-frida y con amor (5),

ó por una traducción de alguno de los pocos pero interesantes del ciclo bretón, por ejemplo, el antiguo romance sobre Lanzarote, del cual Antonio Nebrija cita tres versos:

> Tres hijuelos había el rey, tres hijuelos, que no más (6),

ó del curioso romance glosado por Gil Vicente, Cristóbal de Castillejo y Jorge de Montemayor,

> La bella mal maridada, de las lindas que yo ví (7),

ó del muy conocido, que parece haberse salido de la serie de los romances fronterizos,

> Mi padre era de Ronda, y mi madre de Antequera (8).

Por fortuna estos han sido traducidos por Gibson. Pero no habremos de reñir con Lockhart, al despedirnos de él, porque remata con el poema del *Count Alarcos and*

(1) *Romancero general* (Madrid, 1604), pág. 407v.
(2) Durán, No. 1454.
(3) Durán, No. 292.
(4) *Ibid.*, No. 274.
(5) *Primavera*, No. 116; Durán, No. 1446.
(6) *Primavera*, No. 147; Durán, No. 351.
(7) *Primavera*, No. 142; Durán, No. 1459.
(8) *Primavera*, No. 131; Durán, No. 255.

the Infante Solisa:

Retraída está la Infanta bien así como solía (1).

Este romance, que con frecuencia se atribuye al poeta toledano Pedro de Riaño, no es seguramente anterior al siglo XVI, y es más bien un poema artístico que popular; pero sin duda es una composición notable por su belleza reconcentrada y patética.

Aunque nos hemos excedido mucho más de lo que debiéramos, apenas hemos logrado tocar la orla del asunto. Con todo, confiamos haber podido despertar vuestro interés hasta el punto de acometer la lectura del *Romancero*, bajo la sagaz dirección del Sr. Menéndez y Pelayo. Esto os habrá de ocupar por muchos y largos días. Pero á aquellos que no tengan tiempo para leerlo todo, y que sí quieran leer lo mejor de lo mejor, les aconsejaríamos que lean la exquisita colección de romances publicada por M. Foulché-Delbosc hace pocos meses (2).

(1) *Primavera*, No. 163; Durán, No. 365.
(2) *XV. Romances.* (Ordenólos R. Foulché-Delbosc.) Barcelona, 1907.

LECCIÓN V

LA VIDA DE CERVANTES

Hay hombres que viven las novelas que componen, y otros que solamente las escriben. Tocóle á Cervantes hacer entrambas cosas; y como su arte no era de orden impersonal, es apenas posible leer sus obras sin desear saber algo más de la exuberante y enérgica personalidad de quien las escribió. Sucede con frecuencia que se forjan leyendas póstumas alrededor de los hombres de tipo heroico que en vida fueron menospreciados; diríase que la posteridad se complace en ofrecerles esta recompensa baladí. Tal es el caso de Cervantes. Sin embargo, las investigaciones de estos últimos años han encontrado muchos datos nuevos que disipan la nube de fábulas que envolvía su memoria. Todavía no nos es dado verle tal como fué en cada una de las etapas de su accidentada vida; pero le conocemos hoy mejor que en los pasados tiempos. Ya estamos saliendo de la neblina de la fábula, y vemos que en el caso de Cervantes los hechos son tan extraordinarios como la ficción, y que hasta la superan en interés.

Algunos biógrafos de grandes hombres suelen incurrir en la flaqueza de dotar á sus héroes con lujosos abolengos, y la ascendencia de Cervantes se ha rastreado hasta

fines del siglo décimo por los pseudo-genealogistas de afición. Admiramos su laboriosidad á la par que rechazamos sus conclusiones. Es muy posible que Cervantes fuera de buena familia; pero no podemos ir más allá de la segunda generación. Su abuelo, Juan de Cervantes, parece haber sido un abogado de provincia, que murió sin haber obtenido fama ó fortuna, mediado el siglo XVI. Rodrigo de Cervantes, hijo de Juan, contrajo matrimonio con Leonor de Cortinas; y el gran novelista fué el cuarto de los siete hijos que tuvieron. Rodrigo de Cervantes fué un humilde precursor de Sagredo—simple médico cirujano—de secundaria posición en su oficio, que rara vez se estableció por largo tiempo en un mismo lugar; y que se ganaba precariamente la vida poniendo ventosas. Su hijo Miguel nació en Alcalá de Henares—es posible, como lo sugiere su nombre, el día de San Miguel, 29 de Septiembre—y fué bautizado el domingo 9 de Octubre de 1547 en la iglesia de Santa María la Mayor. Corría la tradición de que Cervantes se había matriculado en Alcalá, y hasta sucedió que su nombre fué descubierto en los registros de la Universidad por un investigador que escudriñó el documento con los ojos de la fe. Esta es una de tantas leyendas infundadas y amenas. Rodrigo de Cervantes no estaba en situación de poder enviar sus hijos á las Universidades. Hombre pobre, desvalido y optimista, pasó su vida vagando en busca de enfermos y de fortuna de Alcalá á Valladolid, de Valladolid á Madrid, y de Madrid á Sevilla. Se ha supuesto que su hijo Miguel de Cervantes Saavedra pasó algún tiempo en la escuela de

los Jesuítas de Sevilla. El perro Berganza, en el *Coloquio de los Perros*, recuerda cómo le edificaba «ver el amor, el término, la solicitud y la industria con que aquellos benditos padres y maestros enseñaban á aquellos niños enderezando las tiernas varas de su juventud, porque no torciesen ni tomasen mal siniestro en el camino de la virtud, que juntamente con las letras les mostraban». Pero es evidente que Cervantes no tuvo sino muy escasa instrucción primaria. Recibió su educación en la universidad de la experiencia, y atesoró su ilustración como pudo.

Aprovechó en el más alto grado las oportunidades que se le presentaron. No cabe duda que el autor de *Don Quijote* tuvo que haber leído los libros de caballerías, los más famosos poetas, las crónicas, las novelas dramáticas como *La Celestina*, las picarescas como el *Lazarillo de Tormes*, los cuentos pastorales como *Diana*, los cancioneros é innumerables y diversos romances populares; y esto debió de suceder en aquella época, pues sus años maduros los pasó haciendo campaña y en el desempeño de menudos y desagradables quehaceres. En su primera juventud se familiarizó con el teatro asistiendo á las representaciones del emprendedor Lope de Rueda—actor, director y autor,—el primero que en España tuvo un teatro ambulante sostenido por el favor del público. Aquello dejó en el alma de Cervantes una impresión imborrable, según su propio relato, hecho medio siglo después; puede decirse que él escuchó y observó con el arrobamiento entusiasta de un muchacho sagaz y despierto, y que allí y entonces nació en

él el deseo de llegar á ser un autor dramático afortunado. Mientras acompañaba á su padre en sus estériles peregrinaciones, recibió una educación liberal; andando por los caminos reales, hospedándose en las ventas y mesones ó paseándose por los mercados públicos, encontróse con gentes de toda condición, de hidalgos á pecheros, y de esta suerte empezó á acumular su capital literario.

Como la mayor parte de los jóvenes de ambición literaria, Cervantes comenzó haciendo versos, y, como su corazón nunca envejeció, hizo versos toda su vida. Recientemente ha sido descubierto un soneto, escrito entre los años 1560 y 1568, cuyo único interés consiste en ser la primera obra de Cervantes que conocemos. Hacia 1560 se estableció en Madrid; y, dos años más tarde, escribió una serie de elegías á la muerte de la Reina Isabel de Valois. Estas fueron publicadas en un tomo por Juan López de Hoyos, maestro de escuela en Madrid, el cual habla de Cervantes como de su «caro y amado discípulo». Como Cervantes tenía veinte años cuando la escuela se fundó, el sentido de la frase es obscuro. Que Cervantes hubiera sido discípulo de López de Hoyos en otra parte; ó que hubiera sido pasante en la nueva escuela, son cosas que no sabemos. Hace su entrada formal en la literatura; y, después de esto, desaparece no sólo de nuestra vista, sino del suelo de España. Se ignora completamente su vida durante esta época. Sabemos, por su propia declaración, que fué camarero del Cardenal Julio Acquaviva; sabemos también que Acquaviva, cuando aún no era Cardenal, es-

tuvo en Madrid durante el invierno de 1568, y que salió para Roma hacia fines del mismo año; y por último, por documentos contemporáneos, se sabe que Cervantes estuvo en Roma á fines del año siguiente. De cómo y cuándo fuera á Roma, de cómo y cuándo entrara al servicio de Acquaviva, ó de cuándo y por qué saliera de él, son «asuntos todos sujetos á la probabilidad de las conjeturas», como diría Sir Thomas Browne.

Mientras Cervantes estuvo en Roma, se concertaba una liga entre España, Venecia y la Santa Sede contra el Sultán Selim. La guerra era inminente, y todo español joven y pundonoroso residente en Italia, hubo de comprender que su puesto estaba en las filas. Se ha supuesto que Cervantes entró como supernumerario en el ejército antes de formar parte del séquito de Acquaviva; pero no pisamos terreno firme sino hasta 1571, año en que Cervantes aparece como soldado en una compañía mandada por Diego de Urbina, «famoso capitán de Guadalajara», como le llamó el cautivo, treinta y cuatro años más tarde, en el *Quijote*. La compañía de Urbina pertenecía al famoso tercio de Miguel de Moncada; en Septiembre de 1571 se embarcó en Mesina á bordo de la *Marquesa*, una de las galeras que estaban á las órdenes de Don Juan de Austria. Al amanecer del domingo 7 de Octubre, hallándose la armada de Don Juan á la capa, enfrente de las islas Curzolarianas, se avistaron dos embarcaciones veleras en el horizonte, seguidas poco después por la flota turca. Cervantes se hallaba enfermo de fiebres, pero no quiso escuchar las súplicas de sus compañeros de que perma-

neciera abajo: «*más vale pelear*—dijo—*en servicio de Dios é de Su Majestad é morir por ellos, que no bajarme so cubierta*». El *Marquesa* estuvo en lo más reñido de la batalla de Lepanto; y cuando se obtuvo la victoria, Cervantes había recibido tres heridas, dos en el pecho y una en la mano izquierda. Como á casi todos los viejos veteranos, le gustaba recordar sus batallas; y, á juzgar por sus escritos, estaba tan orgulloso de haber estado en Lepanto, como de la creación de Don Quijote y Sancho Panza.

Durante siete meses estuvo en el hospital de Mesina; recibió sobresueldo, y volvió á las filas en Abril de 1572. Esto aclara una cuestión personal. Los retratos conocidos de Cervantes, todos imaginarios, y la mayor parte meras variantes del ideado por William Kent en el siglo XVIII, le hacen aparecer faltándole un brazo. Este es un error evidente: un hombre con un solo brazo, hubiera sido dado de baja por no valer la ración. Cervantes fué destinado á la compañía mandada por Manuel Ponce de León en el tercio de Lope de Figueroa—el vehemente ordenancista que aparece en *El Alcalde de Zalamea*, de Calderón—y tomó parte en tres campañas. Asistió al fracaso de Navarino en 1572, á la ocupación de Túnez en 1573, y á la tentativa hecha para socorrer la Goleta en 1574. Había servido anteriormente en las guarniciones de Génova y de Cerdeña, y luego en las de Palermo y Nápoles. Todo hacía prever que no habría que pelear por algún tiempo; y, como no se ofrecía campo á Cervantes en Italia, decidió solicitar su promoción á España. Don Juan de Austria

le recomendó para una compañía en uno de los regimientos que se formaban entonces con destino á Italia, é insistió en los méritos y servicios que había prestado; y el Duque de Sesa, Virrey de Sicilia, le recomendó de idéntica manera. Estas credenciales y testimonios lisonjeros estaban destinados á proporcionar al portador muchas dificultades y sufrimientos; pero le animaron á encaminarse á España lleno de confianza.

Su optimismo iba á sufrir ruda prueba. El 26 de Septiembre de 1575, el *Sol*, con Cervantes y su hermano Rodrigo á bordo, vióse separado del resto de la escuadra española, cerca de Marsella, en las proximidades de Las Santas Marías, donde fué hecho cautivo por piratas moros. Inútil fué la desesperada resistencia de los españoles: fueron vencidos por la fuerza y el número, y llevados á Argel. Lo que pasamos á narrar parecería extravagante en una novela de aventuras; pero todo ello está comprobado con testimonios irrecusables. Como Argel era á la sazón el centro del comercio de esclavos, muy poca duda podía caberles á los prisioneros de cuál sería su suerte. El primer amo de Cervantes fué un tal Dalí Mamí, renegado griego y capitán de una galera. Éste leyó las cartas de recomendación de Don Juan de Austria y del Duque de Sesa, y, no sin motivo, se imaginó que le había cabido en suerte un preso de gran valía; podía no tener su esclavo grandes aptitudes para el trabajo, pero quien cultivaba amistad con dos tan eximios personajes, tenía por fuerza que ser él mismo persona de calidad, por quien podría obtenerse un pingüe rescate. El primer resultado de esta ficticia notoriedad

fué que á Cervantes le pusieron grillos y le cargaron de cadenas; cuando al fin se los quitaron, fué objeto de estricta vigilancia.

Cervantes se dió trazas para burlar á sus centinelas. Su primera tentativa de fuga, hecha en 1576, fué un ignominioso fracaso. Cervantes y sus compañeros emprendieron á pie el viaje á Orán, en donde se hallaban las avanzadas españolas más cercanas; pero el guía moro que llevaban los traicionó, y no les quedó otro recurso que regresar á Argel. En 1577 fué rescatado Rodrigo de Cervantes, por quien se pidió un precio menor que por su hermano, y aquél se comprometió á enviar un barco en busca de Miguel y sus amigos. Entre tanto Cervantes se había captado las simpatías de un renegado español—un tal Juan—el cual era jardinero de oficio y oriundo de Navarra. Entre los dos cavaron una cueva en un jardín cerca del mar, é introdujeron en ella subrepticiamente, uno á uno, hasta catorce esclavos cristianos, á quienes suministraron alimentos en secreto durante varios meses, con la ayuda de otro renegado de Melilla, un bellaco conocido con el apodo de *El Dorador*. Es más fácil decir que el plan que preparaban era malo que sugerir otro mejor; cabalmente estuvo á punto de tener buen éxito. El barco enviado por Rodrigo de Cervantes se acercó á la costa el 28 de Septiembre, y estaba en el momento de tomar á bordo á los que yacían en la cueva, cuando sucedió que pasó por allí un bote pescador morisco, lo que amedrentó á la tripulación, que volvió á hacerse á la mar. Se hizo una segunda tentativa para libertar á los cautivos; pero ya era demasiado tarde.

El proyecto había sido revelado por *El Dorador* á Azán-Bajá, Rey de Argel; y cuando algunos de los tripulantes desembarcaron para llevar los fugitivos á bordo, fué rodeado el jardín por las tropas de Azán. Todo el grupo de cristianos fué hecho prisionero, y Cervantes, al punto, se declaró como el único organizador de la intentona. Conducido con ligaduras á la presencia de Azán, Cervantes se sostuvo en su declaración de que sus compañeros eran inocentes y de que á él le correspondía íntegramente la responsabilidad de la tentativa. El jardinero fué ahorcado, y, después de algunas vacilaciones, Azán decidió perdonarle la vida á Cervantes y comprárselo á Dalí Mamí por quinientos escudos.

Es difícil comprender este acto de relativa clemencia en un hombre descrito así en el *Quijote:* «Cada día ahorcaba el suyo, empalaba á éste, desorejaba á aquél, y esto por tan poca ocasión, que los turcos conocían que lo hacía no más de por hacerlo, y por ser natural condición suya ser homicida de todo el género humano». Es posible que se dejara impresionar por el indomable valor de Cervantes, ó que soñara con un inmenso rescate por aquel hombre, que era indudablemente el jefe de los cautivos. Pero lo cierto es que ya Cervantes era el esclavo de Azán; aunque se hallaba preso y con grillos, muy pronto hubo de demostrar que su espíritu heroico no se había quebrantado. Escribió á Martín de Córdoba, gobernador de Orán, pidiéndole ayuda para facilitarles la fuga á él y á otros cautivos; el mensajero estaba á punto de realizar su objeto cuando fué hecho prisionero cerca de Orán; y restituído otra

vez á Argel fué empalado. Por haber escrito la carta, Cervantes fué condenado á dos mil palos; pero el castigo le fué remitido, y hasta se diría que Cervantes se olvidó por completo del episodio, porque en el *Quijote* aparece cierto soldado español llamado «un tal Saavedra» (que no puede ser otro que Cervantes mismo), de quien se dice, con referencia á Azán, que «jamás le dió palo, ni se lo mandó dar, ni le dijo mala palabra». Esto puede quizá desconcertar, pero lo cierto es que todo el pasaje es un arabesco fantástico. Esta discrepancia entre la glosa y los hechos demuestra el riesgo que se corre en buscar datos biográficos exactos en las obras de imaginación, por grande que sea el acopio de reminiscencias personales que contengan.

Revocó Azán la sentencia, y advirtiendo que «como él tuviese guardado al estropeado español, tenía seguros sus cristianos, bajeles, y aun toda la ciudad», redobló la vigilancia. Durante dos años el prisionero no hizo ninguna tentativa de evasión, pero no por eso estaba descorazonado, ni rendido; y la prueba está en que concibió la idea de inducir á los cristianos de la población de Argel á rebelarse y á apoderarse de la ciudad. No era este proyecto insensato ni imposible; un levantamiento semejante había tenido buen éxito en Túnez en 1535, y en Argel había más de veinte mil cristianos. Una vez más Cervantes fué traicionado, y una vez más escapó de la muerte. Otro plan menos ambicioso fracasó también. En 1579 Cervantes se confió en otro renegado español y dos comerciantes valencianos, y logró que éstos le suministraran un barco armado para obte-

ner su libertad y la de los otros sesenta cristianos; pero antes de que el plan pudiera llevarse á cabo, fué descubierto á Azán por un monje dominico, Juan Blanco de Paz. Muy poco se sabe de este monje, fuera de que era natural de Montemolín, cerca de Llerena, y que decía ser «comisario del santo oficio». La razón que tuviera para ser delator es un misterio, como también el que escogiera á Cervantes como objeto predilecto de su odio. Los comerciantes valencianos se impusieron de la delación, y, temiendo verse comprometidos, suplicaron á Cervantes que se evadiera en un buque que estaba próximo á zarpar para España. Aceptar esta proposición hubiera sido abandonar á sus amigos y poner en peligro sus vidas. Cervantes la rechazó y les aseguró á los asustados valencianos que no revelaría nada que pudiera comprometerlos aun cuando se le diese tormento. En efecto, supo cumplir su palabra: conducido á presencia de Azán con las manos atadas atrás y la cuerda del verdugo al cuello, se le amenazó con la muerte inmediata si no revelaba los nombres de sus cómplices. Pero permaneció intrépido é impasible, asegurando que el proyecto era exclusivamente suyo y de otros compañeros que habían logrado escaparse ya, y que nadie más había tomado parte en el plan. Es muy posible que en esta declaración Cervantes se anduviera un tanto parco en decir la verdad, pero sirvió para alcanzar el fin deseado; aunque fué reducido á una vigilancia todavía más rigurosa, Azán perdonó á los otros sesenta esclavos.

Esta fué su última tentativa de fuga. La familia de Cervantes hacía cuanto le era posible para obtener su

libertad. Por otra parte se encontraba en la mayor miseria, y la pobreza suele arrastrar á las gentes honradas á los más extraños procedimientos. Con el propósito de inspirar compasión para obtener socorros que le permitiesen completar el rescate de su hijo, la madre de Cervantes se hizo pasar por viuda, aunque todavía vivía su marido, viejo inepto y sordo como una tapia, y con menos enfermos que nunca. Merced á tan dudosos expedientes logró reunir doscientos cincuenta escudos, que le fueron entregados á Fray Juan Gil y Fray Antón de la Bella, religiosos trinitarios dedicados á rescatar esclavos cristianos en Argel. La cantidad era insuficiente. Azán dijo bruscamente á Fray Juan Gil que todos sus esclavos eran caballeros, que no entregaría á ninguno de ellos por menos de quinientos escudos; y que por Jerónimo de Palafox — aragonés de alguna posición social, según todos los indicios — exigiría mil escudos. Fray Juan Gil deseaba ardientemente rescatar á Palafox, y ofreció quinientos escudos; pero Azán no quiso rebajar de aquella cantidad. El bajá y el trinitario regatearon desde la primavera hasta el otoño. Azán dejó entonces su puesto, y se disponía á salir para Constantinopla á rendir cuenta de su intendencia. Sus esclavos estaban ya embarcados el 19 de Octubre de 1580, cuando viendo Fray Juan Gil que no había esperanza de libertar á Palafox, por quinientos escudos, rescató á Cervantes por la misma suma. Desconsuela pensar que si el Padre Gil hubiera podido juntar otros quinientos escudos, nunca hubiéramos tenido el *Quijote*. Palafox hubiera sido puesto en libertad, en tanto que Cervan-

tes, en viaje para los Dardanelos, hubiera perecido sin duda de muerte violenta en alguna última tentativa de fuga.

Al fin pisó tierra, hombre libre ya, después de cinco años de cautiverio; pero sus peripecias en Argel no habían terminado. El enigmático villano Juan Blanco de Paz se había dado á la tarea de forjar falsos cargos para acusar á Cervantes cuando llegara á España. Este fué un acto bajo y vil, debidamente denunciado por los biógrafos; pero hay razón para agradecérselo á Blanco de Paz: Cervantes respondió á los cargos citando once testigos, que declararon sobre su carácter ante Fray Juan Gil. Su testimonio demuestra que Cervantes era considerado como un hombre de valor, benevolencia, piedad y virtud muy singulares; que su autoridad entre sus compañeros de prisión había despertado la perversa envidia de Blanco de Paz, quien intentó corromper á algunos de los testigos; y que—detalle ridículo dado por el testigo Alonso Aragonés—el falso delator había sido recompensado por su infamia «con un escudo de oro y una jarra de manteca». Este testimonio, registrado por un notario, está confirmado por la declaración independiente del mismo Fray Juan Gil y por el Doctor Antonio de Sosa, prisionero de importancia, que contestó por escrito los veinticinco interrogatorios. El proceso nos hace conocer todas las circunstancias del cautiverio de Cervantes, y prueba que era universalmente considerado como jefe heroico por aquellos que se hallaban en mejor posición para juzgarle.

Una vez que se vió completamente vindicado, Cer-

vantes salió de Argel en dirección á Denia el 24 de Octubre, y llegó á Madrid en una fecha anterior al 18 de Diciembre. Su situación era lamentable. Contaba treinta y cuatro años, y tenía que comenzar la vida de nuevo. Tal vez si Don Juan hubiera vivido, Cervantes habría vuelto al ejército, pero Don Juan había fallecido, y su memoria no era grata en la Corte. Cervantes no tenía diploma alguno, ni profesión, ni oficio ni beneficio, fuera de hacer sonetos. Había pasado su vida en servicio del Rey, y trató de obtener algún pequeño puesto oficial.

Con este objeto se trasladó á Portugal, que acababa de ser anexado á España por Felipe II; trató de abrirse camino, y fué enviado como mensajero del Rey á Orán con instrucciones de ir á Mostagán con despachos del Alcalde. Esta misión fué rápidamente desempeñada, y Cervantes se quedó otra vez á la ventura. Se estableció en Madrid, se relacionó con algunos autores conocidos en ese tiempo; y, á falta de empleo más lucrativo, se consagró á la literatura. Estaba siempre dispuesto á suministrarle á cualquiera de sus amigos un soneto encomiástico de la obra maestra, fruto inmortal del ingenio de ese amigo; y así adquirió cierta reputación de fácil y fluido versificador. Pero los sonetos son lujo muy caro; y Cervantes necesitaba pan, que ganó escribiendo para el teatro. Á este período corresponden sin duda *Numancia* y *Los Tratos de Argel*, así como muchas otras obras que han desaparecido. Cervantes era como los actores descritos por Polonio en *Hamlet*. Séneca no era demasiado pesado para él, ni Plauto demasiado ligero; estaba dispuesto á escribir

tragedias, comedias ó historias pastorales, lo pastoral cómico, lo histórico pastoral, lo trágico-histórico, lo trágico-cómico-histórico-pastoral, ya en escenas indivisas, ya en poemas ilimitados. Sostuvo una penosa lucha para cerrarle la puerta al hambre; pero esta época fué quizá la más feliz de su vida. Estaba en relaciones amistosas con poetas como Pedro de Padilla y Juan Rufo Gutiérrez; los empresarios no le pagaban pródigamente sus comedias, pero, al menos, las ponían en escena, y el aplauso del patio era para él la música más suave del mundo. Además, siguiendo el ejemplo de su amigo Luis Gálvez de Montalvo, se ocupaba en escribir una novela pastoral en prosa; y con su natural optimismo llegó á persuadirse sin dificultad de que esta novela habría de traerle la reputación, y, tal vez, la fortuna. Frisaba entonces con la funesta edad de los cuarenta, y ya era tiempo de abandonar las locuras de la juventud. Rompiendo un amor pasajero con una tal Ana Franca (más probablemente Francisca) de Rojas se casó con una muchacha de diez y nueve años, llamada Catalina de Palacios Salazar y Vozmediano, hija de una viuda propietaria de un modesto cortijo en Esquivias, villa de escasa importancia cercana á Toledo, famosa entonces por sus vinos, como Cervantes mismo lo apunta. Sin duda sus galanteos debieron parecerse á los de Otelo:

I spake of most disastrous chances,
Of moving accidents by flood and field,
Of hair-breadth 'scapes i' the imminent deadly breach,
Of being taken by the insolent foe
And sold to slavery, of my redemption thence
And portance in my travels' history.

Ante talesrazones,Catalina debió de sentirse muy ufana; pero hay motivo para creer que los parientes de la muchacha eran menos impresionables y que consideraron á Cervantes como un pretendiente poco apetecible; y esa era la verdad desde un punto de vista mundano. Con todo, el matrimonio se celebró el 12 de Diciembre de 1584, y en la primavera siguiente se publicó la *Primera Parte de la Galatea*, con la licencia que obtuvo en Febrero del año anterior. Tal vez no dejará de ser significativo que la obra se imprimiera en Alcalá de Henares. Hubiera sido más natural, y, probablemente, más ventajoso, publicarla en Madrid, en donde residía Cervantes; pero su nombre no era apreciado entre los libreros de la capital; y sin duda se dió por bien servido de poder entenderse con su paisano Blas de Robles. Robles se condujo decorosamente, y le pagó al autor, entonces desconocido fuera de un círculo literario muy pequeño, 1.336 reales, ó sea £ 30, equivalentes, poco más ó menos, á £ 150 de hoy. Es muy posible que algunos de nuestros novelistas contemporáneos hayan recibido sumas todavía menores por su primera obra. Con este pequeño capital los recién casados se establecieron en Madrid. Cierto es que la novia tenía una pequeña dote, en que figuraban cuarenta y cinco pollos, pero ésta no le fué entregada sino veinte meses después. Este matrimonio no parece haber sido desgraciado, como hay tantos; pero, debido á la vida errante que llevaba Cervantes, vivieron juntos poco tiempo, salvo en los últimos diez ó doce años de su vida matrimonial.

Por la muerte de su padre, acaecida el 13 de Junio

de 1585, vino Cervantes á encontrarse jefe de su familia, lo que distaba mucho de ser una sinecura. Hacía entonces veinte años que su hermana Luisa había entrado en el Convento de las Carmelitas Descalzas en Alcalá de Henares, y su hermano Rodrigo había sido ascendido á oficial en el ejército por acción distinguida de valor en Las Azores. Pero su madre y sus dos hermanas, Andrea y Magdalena, hallábanse desvalidas, y todo lo esperaban de él. Volvió á escribir para el teatro, y aparece como testigo en un documento, á solicitud de Inés Osorio, esposa del empresario Jerónimo Velázquez, con cuya hija está asociado el nombre de Lope de Vega de manera no muy edificante. Entonces, si no fué antes como lo sugiere una lisonjera alusión en la *Galatea*, debió Cervantes de conocer á ese maravilloso joven, que pronto había de ser el escritor dramático más popular de la época. Entre tanto los negocios iban de mal en peor. Según su propia declaración, escribió de veinte á treinta comedias entre los años de 1582 y 1587, pero estas obras no debieron de producirle gran cosa, porque hay pruebas de que alguno de su familia hizo venta completa á un prestamista de cinco paños de tafetán que Cervantes le había dejado en empeño dos años antes. Evidentemente su situación era angustiosa. Se procuraba alguna pequeña entrada adicional con otros trabajos ajenos á la literatura, desempeñó encargos comerciales en lugares tan distantes como Sevilla, y no cesaba de buscar algún empleo de carácter permanente. Al fin lo obtuvo como comisario de la Armada Invencible, que por entonces estaba preparándose; y en el

otoño de 1587 tomó posesión de su empleo en Andalucía. Esto equivale á una confesión de derrota. Si un hombre de excepcional genio literario puede prosperar en la literatura, no la abandona por una ocupación menos grata. Muy bello es eso de escribir obras maestras, pero, para hacerlo, lo esencial, en primer término, es tener con qué vivir. Las obras maestras de Cervantes eran entonces secreto del futuro, y á la sazón él sentía el aguijón del hambre.

Su nombramiento parece debido á la influencia de un juez de la Audiencia de Sevilla, Diego de Valdivia, tocayo del afable capitán que figura en *El Licenciado Vidriera;* después de algunos meses de prueba, su nombramiento fué confirmado en Enero de 1588. Cervantes comprendió bien pronto que su empleo traía aparejados serios inconvenientes, pues las autoridades eclesiásticas le excomulgaron por haber decomisado equivocadamente una cantidad de trigo en Écija. Sería monótono seguirle en las visitas que por su cargo hubo de hacer á los apartados distritos de Andalucía. Pero todo llega á su término, hasta el equipo de la Armada Invencible. Cuando la flota se hizo á la vela al encuentro del enemigo, Cervantes prorrumpió en una oda de victoria, que fué seguida de otra en que deploraba la gran catástrofe. Continuó en el servicio público como comisario de galeras, acopiando provisiones por un salario de doce reales diarios, con centro en Sevilla, y alojado en la casa de Tomás Gutiérrez. Fastidiado de tan sórdida vida pidió en 1590 un puesto para América, pero no lo logró. El Doctor Núñez Morquecho escribió al pie de

la petición: «Busque por acá en qué se le haga merced.» ¡Gracias le sean dadas al Doctor Núñez Morquecho, el concienzudo funcionario! Si hubiera accedido á la petición, Cervantes pudiera haber obtenido mayor provecho, pero no habría escrito el *Quijote*. Se vió, pues, obligado á permanecer donde estaba, sumido en la más árida y abrumadora rutina.

Sin embargo debe creerse que Cervantes desempeñó bien sus obligaciones, puesto que fué uno de los cuatro comisarios especialmente recomendados al Rey en Enero de 1592 por el nuevo Proveedor General, Pedro de Isunza. Entre tanto, su situación pecuniaria era peor que nunca, su pobreza extrema. La hacienda pública estaba completamente desorganizada, y en 1591 aún no había recibido Cervantes sus sueldos de 1588. No parece, pues, extraño que hubiera perdido algún tanto el interés por su trabajo, y que hubiera aparecido como responsable de la conducta indiscreta de un subalterno en Teba. De ahí en adelante estuvo en constantes dificultades con las autoridades. En Agosto de 1592 se encontraron irregularidades en sus cuentas, y sus cinco fiadores se vieron obligados á pagar el saldo; fué reducido á prisión en Castro del Río, en Septiembre, por exacciones ilegales en Écija; pero apeló de la sentencia, y fué puesto en libertad. De cuando en cuando Cervantes se sentía tentado á volver á la literatura. Á fines de Septiembre de 1592 firmó en Sevilla un contrato con Rodrigo Osorio, en el cual se comprometía á entregarle seis comedias á cincuenta escudos cada una. Las condiciones del contrato eran que Osorio pondría

en escena las obras veinte días después de haberlas recibido, y que Cervantes no cobraría nada si la comedia no era «una de las mejores que se han representado en España». La prisión de Cervantes en Castro del Río, quince días más tarde, acabó con este proyecto; no se volvió á hablar del asunto, y Cervantes reasumió sus funciones de comisario. Dos puntos de interés personal hay que notar en los años siguientes: Cervantes perdió su madre en el otoño de 1593, y en el de 1594 visitó á Baza donde [como el Sr. Rodríguez Marín lo ha demostrado recientemente en una carta que nos dirigió (1)] residía entonces su antiguo enemigo Blanco de Paz. Como Baza era por aquel tiempo una población de solo 1.537 almas, y es muy posible que los dos hombres se vieran, hubiera sido digno de presenciar el encuentro, porque Cervantes era un maestro en el arte de decir las cosas con claridad.

Continuó su gira monótona pasando por Ronda y Málaga, en vía á su cuartel general en Sevilla, donde, con toda probabilidad, escribió el poema en honor de San Jacinto que ganó el primer premio en Zaragoza el 7 de Mayo de 1595. Como el premio consistía en tres cucharas de plata, no debió de ser grande el alivio de sus dificultades pecuniarias. Estas se aumentaban diariamente. Cervantes había depositado dineros del fisco, en Sevilla, en casa de un banquero portugués; éste quebró y desapareció, y como Cervantes no pudo reembolsar el dinero, fué suspendido del ejercicio de su empleo. Hay

(1) *Los Lunes de El Imparcial* (9 de Julio de 1906). *El peor enemigo de Cervantes.*

un vacío en su historia de Septiembre de 1595 á Enero de 1597. En este último año el dinero fué pagado por el Síndico de la quiebra. No obstante esto, Cervantes no fué restituído á su destino. Esto nada tiene de sorprendente, porque, aunque la mayor parte de nosotros le miramos con un cariño tan verdadero, como es posible sentirlo por un hombre que hace casi trescientos años que está en la tumba, todavía con nuestra parcialidad y todo, nos abstendríamos de declararle empleado modelo. No había sido vaciado en el molde oficial. Cervantes, almacenando aceite y riñendo por cereales en Andalucía, era algo así como Sansón dándole vueltas al molino en la prisión de Gaza. La desgracia le perseguía; los administradores del tesoro le pidieron seguridades de presentarse en el tribunal de Madrid veinte días después de recibir la citación fechada el 6 de Septiembre de 1597. Siéndole imposible encontrar fiador, fué reducido á prisión, y estuvo encarcelado hasta principios de Diciembre, en que se le dió libertad con obligación de presentarse en persona en Madrid dentro del término de treinta días. No parece que saliera de Sevilla, y no atendió otra notificación en Febrero de 1599. Esto puede parecer rebeldía; pero, sin duda, la verdadera explicación es que no tenía dinero con que hacer el viaje.

El 2 de Julio de 1600, Rodrigo de Cervantes, que era entonces alférez bajo las órdenes del Archiduque Alberto en Flandes, murió en la batalla de las Dunas; suceso que probablemente Miguel de Cervantes no supo sino mucho tiempo después. De Mayo de 1601 á Febrero de 1603 hay un nuevo vacío en su historia, y le perde-

mos de vista otra vez. Podemos dar por sentado que vivió en Sevilla en extrema pobreza; y cuando volvemos á tener noticias de él en Valladolid en 1603, no era mucho lo que habían mejorado sus circunstancias. Su hermana Andrea estaba empleada como costurera en casa del Marqués de Villafranca, y sus pequeñas cuentas iban en letra de Cervantes; es evidente que todos los miembros de la familia contribuían al sostenimiento común y que cada maravedí era muy bien recibido. Es de suponer que Cervantes pasó á Valladolid en obediencia á un perentorio *mandamus*, del Erario de la Corte. El más breve interrogatorio debió de convencer á los magistrados de que, con la mejor voluntad del mundo, Cervantes no estaba en situación de reintegrar el dinero que, según ellos, le debía al fisco, y le dejaron en paz durante tres años, aunque bajo una nube de sospecha. Al fin había tocado fondo. Valientemente había resistido los embates de la fortuna, y estaba ahora á punto de encontrar su recompensa.

Para él su mente era todo un reino, y durante los años de sus infortunios había vivido en Sevilla, indiferente á la miseria de su condición, en un jardín encantado de reminiscencias fantasmagóricas. Cerradas para él todas las puertas, volvió al hogar de la literatura, tomó pluma y papel, dió forma literaria así á sus experiencias de la vida como á los sueños de su fantasía, y, ya al aproximarse á los sesenta, produjo la obra maestra que ha inmortalizado su nombre. Puede ser, como él mismo lo insinúa, que comenzara el *Quijote* en la cárcel de Sevilla; y tal vez allí mismo lo acabara. De to-

dos modos poco tuvo que agregarle cuando llegó á Valladolid en 1603, si se exceptúa el prefacio y los burlescos versos preliminares. Por el verano de 1604, Cervantes había encontrado editor, y se había trascendido que el libro contenía algunas alusiones cáusticas á ciertos distinguidos contemporáneos. Este puede ser el motivo de la opinión de Lope de Vega, expresada en Agosto de 1604, seis meses antes de que la obra fuera publicada: «De poetas no digo: buen siglo es éste; muchos están en cierne para el año que viene, pero ninguno tan malo como Cervantes, ni tan necio que alabe á *Don Quijote.*» No puede decirse que esta fuera precisamente una feliz predicción. Apareció *Don Quijote* á principios de 1605, fué saludado con aplauso, y se le hizo el dudoso cumplimiento de dos ó tres ediciones clandestinas en Lisboa. Era Cervantes el hombre del día y estaba en la primera oleada de su popularidad, cuando la suerte le jugó una mala partida. La noche del 27 de Junio de 1605 un tal Gaspar de Ezpeleta, galanteador navarro, fué herido hallándose cerca de la calle del Rastro; pidió socorro llamando en la puerta del núm. 11, donde Cervantes vivía; se le condujo á la casa, donde murió dos días después. Cuantos se hallaban dentro fueron reducidos á prisión, se les hizo un interrogatorio por el juez, y fueron puestos en libertad el 1.° de Julio. Las actas correspondientes no se publicaron sino en años recientes, y estos furtivos ardides han lastimado gravemente la memoria de Cervantes, porque dieron á entender que los interrogatorios habían revelado algo en contra de su buen nombre. De éstos tan solo resulta que la

hija natural de Cervantes, Isabel de Saavedra (cuya madre, Ana Francisca de Rojas, había muerto en 1599, ó antes), vivía entonces con su padre; demuestran que Cervantes estaba tan pobre como antes, y que en Valladolid circulaban murmuraciones calumniosas; pero no hay ni pizca de prueba de que ningún miembro de la familia de Cervantes hubiera tenido la menor noticia de Ezpeleta, antes de que éste muriera.

Cervantes se había conquistado una gran reputación; pero, según las apariencias, el *Quijote* no le enriqueció: de otro modo no le habría pedido á su editor un adelanto de 450 reales, como sabemos que lo hizo en alguna fecha anterior al 23 de Noviembre de 1607. Sin embargo, por nuestra parte tenemos que renunciar á toda tentativa de entender los asuntos pecuniarios de Cervantes. Su hija Isabel, que estaba soltera en 1605, reaparece en 1608 como viuda de un tal Diego Sanz del Águila, y con una hija; en 1608 se volvió á casar con un cierto Luis de Molina, y hay respecto de una casa en la Red de San Luis tan confusas versiones, que es imposible aclarar si la casa pertenecía á Isabel, á su hija ó á su padre. No debemos sorprendernos, pues, de que Cervantes fuera la desesperación de los empleados de la hacienda pública, los cuales hicieron una última tentativa para obtener una explicación de su parte el 6 de Noviembre de este mismo año de 1608; y de ahí en adelante le dejaron definitivamente en paz.

Cervantes se estableció en Madrid para dejar correr allí tranquilamente los años de su serena vejez. Una atmósfera de devoción comenzó á dominar en su casa,

sita en la calle de la Magdalena, donde vivía con su esposa y sus hermanas Andrea y Magdalena. En 1609, fué de los primeros que ingresaron en la recién fundada Hermandad de los Esclavos del Santísimo Sacramento, y, en el mismo año, su esposa vistió el hábito de las Hermanas Terceras de San Francisco, lo mismo que su hermana Andrea, quien murió cuatro meses más tarde (el 9 de Octubre); en 1610, su esposa y su hermana Magdalena profesaron como Hermanas Terceras de San Francisco. Parece que Cervantes había sido generosamente protegido por el Conde de Lemos, y no pudo ocultar su profunda pena por no haber sido invitado á formar parte del personal de su casa, cuando Lemos fué nombrado Virrey de Nápoles en 1610. El Conde escogió con mayor acierto de lo que él mismo se imaginaba. Cervantes se aplicó con mayor tesón á la literatura, que había descuidado (al menos en cuanto á nuevas publicaciones) durante los cinco años anteriores, y, después de la muerte de su hermana Magdalena, en 1611, los resultados de su renovada actividad fueron visibles. En 1612, cuando entró á la Academia Selvaje (en donde se nos dice que dió prestadas un par de gafas viejas á Lope de Vega) terminó sus *Novelas Ejemplares*, que se dieron á la estampa al año siguiente. Publicó su poema cómico-serio *El Viaje del Parnaso*, en 1614, y en 1615 un tomo que contenía ocho comedias y ocho entremeses; publicó también la segunda parte del *Quijote*. Es curioso que tantas cosas que á Cervantes debieron de parecerle desgracias, hayan venido á ser ventura para nosotros. En 1614 se publicó en

Tarragona un apócrifo *Don Quijote* por Alonso Fernández de Avellaneda, de quien nada se sabe, y esta espuria continuación trae un prefacio lleno de agresivas alusiones personales. Si Cervantes hubiera obtenido alguna de las plazas que solicitó en Hispano-América, no tendríamos la primera parte del *Quijote;* si hubiera ido á Nápoles con Lemos, no tendríamos la segunda; y sin los insultos de Avellaneda, tal vez no tendríamos sino una segunda parte incompleta. La vida de Cervantes se acercaba á su fin, pero su laboriosidad era prodigiosa. Aparte de algunos versos fugitivos estaba empeñado en *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, en una comedia titulada *El engaño á los ojos*, y en la por tanto tiempo prometida continuación de la *Galatea*, y dos obras más que él se proponía llamar *Las semanas del Jardín* y *El famoso Bernardo.* Todo lo cual se ha perdido, menos *Persiles y Sigismunda*, obra póstuma publicada en 1617.

Alcanzamos á entrever algunos vislumbres interesantes de Cervantes en la última fase de su vida. Nos ha dejado un retrato verbal de sí mismo, como él era cuando tenía sesenta y seis años, que es el único retrato auténtico que existe: «de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos, y de nariz corva, aunque bien proporcionada; las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro; los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes no crecidos, porque no tiene sino seis, y esos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros; el cuerpo entre los dos ex-

tremos, ni grande, ni pequeño; la color viva, antes blanca que morena; algo cargado de espaldas y no muy ligero de pies». Dos años más tarde fué á Madrid en misión especial de la Corte Francesa Noel Brûlart de Sillery, y las personas de su séquito demostraron la mayor curiosidad por saber lo que pudieran de Cervantes; se les dijo que era «viejo, soldado, hidalgo, y pobre». Por este tiempo la salud de Cervantes debió de comenzar á decaer; no hay duda de que empeoraba rápidamente cuando escribía *Persiles y Sigismunda*. Parece que vivía Cervantes de las generosidades de Lemos y de Bernardo de Sandoval, Cardenal Arzobispo de Toledo. Ya la muerte le amenazaba cuando escribió al Cardenal el 26 de Marzo de 1616, manifestándole su gratitud por un socorro reciente. El 2 de Abril se hizo hermano tercero de San Francisco, y la profesión tuvo lugar en la casa de la calle de León, donde vivía desde 1611, ó antes. No había de salir de ella vivo; el 18 de Abril recibió la Extremaunción; el 19 escribió la célebre dedicatoria de *Persiles y Sigismunda* al Conde Lemos. Murió el 23 de Abril, y fué enterrado el 24 en el convento de las monjas Trinitarias, en la calle del Humilladero. Su esposa le sobrevivió diez años y su hija treinta y seis; de su nieta no se sabe nada después de 1608; murió en su infancia probablemente; y si esto fué así, la familia se extinguió á la muerte de Isabel de Saavedra en 1652.

Cervantes no era un lívido asceta, no era la encarnación de la adusta rectitud; seríamos injustos con él si le presentáramos bajo esa luz cruel é intolerable. Con

algunos defectos de carácter y algunas irregularidades de conducta, es una personalidad más atractiva é interesante, que si hubiera sido lo que quizá nadie fué: un haz de perfecciones. No difería mucho de la generalidad; pero era bastante más noble, más enérgico, más resignado en los contratiempos, más paciente con la locura que brota eternamente de cada uno de los hombres. Su bondad inagotable, más aún que su espléndido genio, es el secreto de su encanto avasallador. Es uno de nosotros mismos, sólo que incomparablemente más grande.

His life was gentle, and the elements
So mix'd in him that Nature might stand up
And say to all the world, «This was a man.»

Pero no es á nosotros á quienes toca escribir su epitafio. No necesita de mármol su sepulcro, ni tampoco lo tiene, porque se ignora el preciso lugar donde descansa. Él ha levantado para sí mismo un monumento más augusto y más imperecedero que ninguno de los que pudiéramos erigirle, monumento que durará mientras la gracia, la sabiduría y la belleza poética deleiten á los hombres.

LECCIÓN VI

LAS OBRAS DE CERVANTES

Hasta los hombres más sabios y prudentes suelen forjarse ilusiones engañosas, en especial de sí mismos y de sus facultades. Cervantes no escapó de esta tan natural flaqueza. Presentóse por primera vez en la escena literaria con un soneto dirigido á la tercera esposa de Felipe II, Isabel de Valois. Como no está incluído en ninguna de las ediciones españolas de sus obras, nos permitimos transcribirlo á continuación. Dice así:

Serenissima Reyna en quien se halla
lo que Dios pudo dar á un ser humano,
amparo universal del ser christiano
de quien la santa fama nunca calla,
arma ſeliz de cuya fina malla
se viste el gran Phelipe soberano,
ínclito rey del ancho suelo hispano,
á quien ſortuna y mundo se avasalla,
qual yngenio podria aventurarse
á pregonar el bien que estás mostrando,
si ya en diuino viese convertirse
que en ser mortal abra de acobardarse,
y assi le va mejor sentir callando
aquello que es difizil de dezirse (1).

(1) Este soneto fué dado á la estampa por primera vez por M. R. Foulché-Delbosc en la *Revue Hispanique* (París, 1909), vol. VI, páginas 508-509.

No es una obra maestra en pequeño, ni maravilla de habilidad; pero sí es del mayor interés, como el primer ensayo literario que poseemos de aquel que estaba predestinado á ser un maestro, y, además, porque nos da á conocer sus favoritas fórmulas poéticas.

Cuando describe á la reina como

> amparo universal del ser christiano
> de quien la santa fama nunca calla,

y cuando hace alusión al

> ínclito rey del ancho suelo hispano,
> á quien fortuna y mundo se avasalla,

Cervantes toca los temas que vinieron á ser característicos en él: la devoción, el patriotismo y la lealtad á su rey. Fué hombre suficientemente representativo de su tiempo y de su país para introducir estos tres temas en sus escritos, cuandoquiera que una ocasión oportuna se le presentaba. Esto se advierte principalmente en sus versos fugitivos. Hablando de Millevoye, Sainte-Beuve dice que casi todos los hombres nacen poetas, pero que generalmente el poeta que hay en nosotros muere joven. No sucedió así con Cervantes, por lo menos en cuanto á la afición que siempre le dominó. Desde niño hasta viejo fué un impertérrito versificador. Como queda dicho, lo primero que dió á la estampa fué unas elegías á la muerte de Isabel de Valois; estando cautivo en Argel, dedicó sonetos á Bartolomé Ruffino, y desde allí mismo solicitó la ayuda de Mateo Vázquez en una composición poética que es acaso la más briosa y sincera de cuantas escribió; apenas había recobrado su libertad, dedicó á Juan Rufo Gutiérrez un altisonante soneto pa-

triótico, y poemas laudatorios á Pedro de Padilla. Así como principió hubo de continuar. Aunque se burlaba de la costumbre de publicar libros con poemas encomiástico á manera de prólogos, siguió el rumbo rutinario en su propia *Galatea*, y fué incansable en darles versos á sus amigos para los mismos fines. Todos los asuntos le venían bien: tan pronto alababa las pullas y las burlas de López Maldonado, como lamentaba la muerte del famoso almirante Santa Cruz: encomiaba con igual presteza una epopeya trágica sobre los amantes de Teruel, ó un tratado técnico sobre las enfermedades de los riñones. Preciso es confesar que Cervantes tenía el canto fácil.

Al fin de su carrera, en su bufo-heroico *Viaje del Parnaso*, lanza una mirada retrospectiva á sus variadas labores literarias; y con su acostumbrado buen juicio reconoce ingenuamente que la Naturaleza le había negado el don de la poesía. Así como suena, é interpretada al pie de la letra, la frase parece indicar que un exceso de modestia indujo á Cervantes á menospreciar sus facultades. Es evidente que estaba dotado de imaginación y de una visión que todo lo embellecía; aunque poseía el arte de soñar de los poetas, carecía del mágico encanto de la palabra. Suyo no fué el privilegio de revestir el pensamiento inmortal con la inmortal música del ritmo, y sin duda es eso lo que él quiere dar á entender con su ingenua confesión. Cervantes tiene de cuando en cuando pasajes felices, y, á veces, hasta momentos admirables; pero nunca se encuentra en él la inspiración sublime y sostenida. Supo confesarlo con

aquel candor diáfano que le ha hecho acreedor al cariño de los hombres, sin pensar jamás que habría de llegar el momento en que admiradores suyos, de poco instinto crítico, se empeñarían en coronarle con el mismo laurel á que formalmente renunció. Sin embargo, todavía hay quien le llama «gran poeta», y sólo podemos asombrarnos de tamaño error en la aplicación del vocablo. Si Cervantes es un gran poeta, ¿dónde hallar los adjetivos aplicables á Garcilaso, Luis de León, Lope de Vega, Góngora y Calderón?

El alma de la crítica consiste en la estimación justa de los valores relativos, y se puede muy bien saber apreciar sin dejarse arrastrar á la idolatría, y ni siquiera á la lisonja. Cervantes era un versificador fácil y fluido, y á raros intervalos lucen en sus versos reflejos de inspiración poética; pero, en su mayor parte, son imitativos, y nunca la imitación, por brillante que sea, da títulos á fama perdurable. La imitación no es mal indicio en un principiante, y es síntoma más sano que la adopción de métodos premeditadamente excéntricos; pero no puede ser más que un ardid transitorio, que no es permitido usar sino como medio para llegar á la propia originalidad. No puede decirse que Cervantes llegara á adquirir jamás un estilo propio y personal suyo en el verso; si hubiera alcanzado tal cosa, habría menos divergencia de opinión sobre si fué ó no fué el autor de estos ó aquellos poemas. Logró, en cambio, adquirir un estilo suyo propio en la prosa, pero esto no sucedió sino después de prueba ardua y tenaz.

Hay escasas huellas de originalidad en su primera obra

en prosa, la *Primera Parte de la Galatea*, que Cervantes nunca halló tiempo para terminar durante más de treinta años. No creemos que por esto hayamos perdido una obra maestra, aunque sin duda sería cosa muy interesante ver á Cervantes escanciando vino nuevo en odres viejos. El único interés que tiene la *Galatea*, en la forma en que la poseemos, es el de haber sido el primer ensayo de novela de un gran creador que había equivocado su camino. Lo cierto parece ser que existía, mucho antes de que los poemas homéricos fueran compuestos, una pastoral primitiva de carácter popular. Por lo menos así nos lo dicen los historiadores, quienes tienen razón, sin duda. Pero la poesía pastoral de Sicilia que poseemos es cabalmente la postrera manifestación del genio griego, una revolución artística contra las triviales convencionalidades de la civilización, un esfuerzo para expresar el ansia de una vida más libre en una atmósfera más pura. En otras palabras, es un producto artificial. Las églogas virgilianas están todavía más distantes de la realidad que los idilios de Teócrito, como tiene que pasarle á toda imitación. La artificialidad resalta más todavía en la *Arcadia* de Sannazaro, quien prosificó las églogas virgilianas en las postrimerías del Renacimiento. ¿Qué otra cosa podía esperarse de la imitación de una imitación? Ni en Sannazaro, ni en su discípulo Cervantes, hay la menor vislumbre de verdaderos pastores, pero ni siquiera de los pastores de Teócrito:

Such as sat listening round Apollo's pipe,
When the great deity, for earth too ripe,
Let his divinity o'erflowing die
In music, through the vales of Thessaly.

Lo que hallamos en la *Galatea* es la imitación hecha por Cervantes de la que Sannazaro hizo en prosa de la imitación de Teócrito á su vez hecha por Virgilio. Para nosotros que, ante todo, anhelamos leer á Cervantes como él era, su ambición de llegar á escribir como otra persona nos parece fuera de lugar, por no decir grotesca. Para la mayor parte de nosotros, Sannazaro tiene sólo una importancia relativa: para Cervantes, Sannazaro era casi igual á Virgilio.

Todo lo que se relaciona con la *Galatea* es imitativo: el impulso para escribirla, el asunto y la manera de tratarlo. No es el producto espontáneo de la fantasía del autor; tiene su origen en la *Arcadia* de Sannazaro, y en las primitivas imitaciones españolas de ésta, que menciona el profesor Rennert en su excelente monografía. Tal vez no estemos equivocados al pensar que la *Galatea* acaso no hubiera logrado abrirse camino, hasta honrar la estampa, si Cervantes no hubiera sido estimulado por el ejemplo de su amigo Luis Gálvez de Montalvo, quien había dado en el clavo con *El Pastor de Fílida.* Lo propio puede decirse en cuanto á la substancia de la *Galatea.* El libro sexto es una franca adaptación de la *Arcadia;* hay, además, otras reminiscencias de la pastoral de Sannazaro, tanto en la prosa como en el verso; aparecen también otras reminiscencias de Sannazaro intercaladas en el texto sin cuidarse

de la oportunidad; León Hebreo no es demasiado sublime ni Alonso Pérez demasiado pedestre para escapar del saqueo de Cervantes. Finalmente, la manera no es menos imitativa: la construcción y la distribución, el arreglo y la dicción, todo se ciñe rigurosamente al modelo escogido. Martínez Marina sostenía la peregrina opinión de que había algo nuevo en el estilo de la *Galatea*, y dice que Cervantes y Mariana fueron los primeros en trepar la abrupta cima del culteranismo. Durante los cien años que la teoría de Martínez Marina ha estado ante el mundo no ha hecho prosélitos, y por ello no necesita ser refutada. Pero, aunque su teoría sea errónea, algunos de los hechos aducidos por el autor para confirmarla son innegables: la *Galatea* está deliberadamente latinizada por imitar á Sannazaro, quien quiso reproducir la melodía sostenida y sonora del período ciceroniano. De tal suerte está Cervantes absorto ante el modelo, que desaparece su propia personalidad. Acaso nunca trabajó con cuidado más escrupuloso; pero todo su esfuerzo y toda su laboriosa pulcritud fueron trabajo perdido. En una palabra, la *Galatea* es poco más que el eco de un eco, y el timbre personal de la voz de Cervantes se pierde entre el repercutir de músicas exóticas.

La pastoral en prosa del siglo XVI era un producto estéril, arraigado en un falso convencionalismo. No era natural ni artística: fracasó tanto en su tentativa de reproducir la belleza del antiguo ideal como en su esfuerzo de crear un ideal moderno. No se ajustó á ningún criterio; y pretender justificarlo, es discutir por el mero gusto de hacerlo. Si hubiera perseverado Cervantes en explo-

tar esa vena, nunca habría encontrado su verdadero camino, y habría sido un imitador hasta el fin. Fué una pura casualidad que no volviera á la pastoral y completara la *Galatea*, pues con demasiada frecuencia pensó en ello. Como su hazmereir Feliciano de Silva hubiera dicho, su razón vió la sinrazón que á su razón se hacía en el empeño de componer pastorales, no obstante que este género de novela tenía para él especiales atractivos. Le salvó felizmente de un error fatal el hecho de que por cosa de veinte años después de la publicación de la *Galatea*, la suerte le tuvo, muy á su pesar, en contacto con las realidades de la vida, realidades á veces sombrías, escuálidas, crueles y hasta absurdas, pero, con todo, preferibles á los insulsos galanteos de zagales y zagalas imaginarios en Arcadias de cartón. Los reacios contribuyentes de quienes Cervantes tenía que cobrar los impuestos, el clero que le excomulgó y le encarceló, los alcaldes y polizontes que le hicieron la vida insoportable, los venteros bribones y las rameras con quienes tuvo que rozarse en las ventas mal olientes... todas estas gentes no eran la flor y la nata de la raza humana, pero no eran abstracciones intangibles ni tampoco necios irredimibles; eran hombres y mujeres mondos y lirondos, criaturas de carne y hueso, sujetas á todas las pasiones de la humanidad, y que usaban un lenguaje robusto y natural en vez de eufemismos y preciosuras. Fué en el contacto con esta áspera gentuza donde Cervantes recogió su tesoro de observaciones, y en donde lentamente aprendió su oficio. Esto era justamente lo que necesitaba. Después de su vuelta de Argel, hasta su matrimonio,

las circunstancias le arrojaron en medio de un círculo harto leído y bien intencionado, pero que no tenía conocimientos vitales de lo pasado ni verdadero interés intelectual. La suerte que llevó á Cervantes á percibir provisiones y contribuciones en las aldeas del sur, le salvó del bizantinismo de la capital, y le puso, una vez más, en comunicación directa con la Naturaleza, especialmente con la naturaleza humana. Aquí estuvo su salvación como autor. Diez y ocho años más tarde produjo la Primera Parte de *Don Quijote.*

Sería interesante saber las etapas exactas de la composición del *Quijote;* pero esto es imposible. No podemos fijar la época en que Cervantes comenzó á escribir el libro, pero sí podemos aventurar una conjetura. El *Pastor de Iberia*, de Bernardo de la Vega—uno de los libros que se encontraron en la biblioteca de Don Quijote—fué publicado en 1591, y esto prueba que el capítulo sexto fué escrito después de esa fecha, probablemente bastante tiempo después, porque esa pastoral fué un fracaso, y, por consiguiente, no es de suponer que cayera al punto en manos de un atareado y vagabundo recaudador de contribuciones. Todo el mundo recuerda el incidente del manteo de Sancho Panza, y hay un episodio muy parecido en el tercer libro de *Guzmán de Alfarache.* ¿Existe alguna relación entre estos dos? ¿Se trata de una reminiscencia inconsciente, ó tan sólo de una coincidencia? Sería absurdo suponer que Cervantes tomara con intención un incidente tan trivial como este, de un libro publicado seis años antes del suyo. Donde Cervantes sí es imitador es en la dedi-

catoria de la Primera Parte de *Don Quijote*, la cual está remendada con frases de la dedicatoria que hizo Herrera al Marqués de Ayamonte de su edición de Garcilaso, y con frases del prólogo de Francisco de Medina á la misma edición de Garcilaso. Si el manteo de Sancho Panza le fué sugerido por *Guzmán de Alfarache*, resultaría que el capítulo diez y siete de *Don Quijote* fué escrito en 1599, ó más tarde; y una observación que se le escapa á Ginés de Pasamonte, parece indicar que Cervantes había leído el libro de Mateo Alemán, sin mayor entusiasmo ni admiración. Pero tal vez no valga la pena de insistir sobre este punto. Nuestra opinión personal es que *Don Quijote* estaba en vía de ejecución, pero que no había sido terminado todavía en 1602.

Estudiemos los hechos por un momento. Hasta donde podemos fiarnos en las pruebas externas, no tenemos informes ningunos respecto de Cervantes desde Mayo de 1601 hasta Febrero de 1603; pero sugerimos la idea de que residió en Sevilla durante el año de 1602. Sabemos que Lope de Vega estuvo constantemente en esta ciudad desde 1600 hasta 1604, y sabemos también que Cervantes escribió un soneto encomiástico para la reimpresión de la *Dragontea*, publicada por Lope en 1602. De esto se infiere que Cervantes y Lope cultivaban relaciones amistosas hacia esta época, y por esto resulta increíble que Cervantes hubiera escrito — ó que siquiera pensara escribir — el punzante ataque contra Lope que consta en el capítulo cuarenta y siete de *Don Quijote*. Durante el año de 1602 sobrevinieron diferencias que separaron á los dos hombres; y de ahí en adelante Cer-

vantes se sintió en libertad para tratar á Lope como á un mortal ordinario, como á un autor á disposición de la crítica mordaz. Esto nos llevaría á suponer que *Don Quijote* no estuvo terminado en realidad sino poco antes de la partida de Cervantes para Valladolid á principios de 1603, lo que explicaría también cómo Lope de Vega vino á conocer el contenido de *Don Quijote* antes de que hubiera sido publicado. Cervantes es amenamente locuaz por la imprenta respecto de los libros en que se ocupa; y no es de suponer que fuera más reservado en las conversaciones privadas con sus íntimos amigos. Y es intrínsecamente probable que hacia esa época escabrosa de su vida, Cervantes le hiciera numerosas confidencias á Lope sobre sus proyectos.

Á primera vista pudiera parecer extraño que nada se nos diga de la presencia de Cervantes en los círculos literarios de Sevilla; pudiera parecer todavía más extraño, si tomamos en cuenta el hecho de que varios de los poetas á quienes él había alabado en la *Galatea*, vivían á la sazón en dicha ciudad. Pero la extrañeza desaparece si miramos á los hombres y las cosas desde un punto de vista contemporáneo. La verdad desnuda es que Cervantes por esa época no era nadie para la gente culta de Sevilla. La falta de buen éxito le había seguido paso á paso durante toda su vida. Había fracasado como dramaturgo y como novelista; se le había despedido del servicio público en circunstancias sospechosas, y su encarcelamiento no era parte á recomendarle al aprecio de los fariseos. Personajes literarios de invulnerable respetabilidad le cerraban sus puertas; y

en estas circunstancias la buena amistad de Lope le caía como una bendición. Por todos estos pequeños detalles podemos deducir, con cierto grado de probabilidad, que *Don Quijote* no fué terminado sino á fines de 1602, y que el autor le dió los retoques finales en Valladolid en 1603. Era por entonces Cervantes persona del todo insignificante á los ojos de los literatos y de los patronos. Era sólo un mísero escritorzuelo cuando se le concedió la licencia para publicar *Don Quijote* en Septiembre de 1604.

El libro se deslizó en el mercado á principios de 1605, sin grande esperanza de buen éxito por parte del editor, quien lo hizo imprimir en forma vulgar y desgreñada, y lo echó á rodar por el mundo desde su mostrador al precio de ocho reales y medio. Todos sabemos el resultado. Desde un principio *Don Quijote* fué inmensamente popular, y de entonces acá la reputación de su autor ha ido en constante aumento, al punto de que hoy se le cuenta entre los grandes inmortales. En la historia de la literatura no hay ejemplo de un triunfo más sostenido.

Cervantes mismo nos dice del *Quijote* que «todo él es una invectiva contra los libros de caballerías», y sin duda quiere que se le crea al pie de la letra. Pero, como ya lo hemos dicho en otro lugar, el aserto debe interpretarse racionalmente á la luz de otros hechos. Es cierto que los libros de caballerías habían llegado á ser una plaga, que los sabios y los teólogos habían fulminado sus rayos contra ellos, y que se pedía leyes especiales que prohibieran su introducción en las inocentes

é inmaculadas colonias americanas. El místico Malón de Chaide, que escribió en 1588, declaró que «los fabulosos cuentos y mentiras» de los libros de caballerías eran tan peligrosos como «un cuchillo en poder del hombre furioso»; pero Malón de Chaide vivió retirado del mundo y sus vanidades, y seguramente no cayó en la cuenta de que desde su juventud los gustos del público habían cambiado. Es un hecho significativo que durante todo el reinado de Felipe II no se publicó en Madrid ni un solo libro de caballerías; y es natural inferir que esas publicaciones no eran populares en esa época sino en los distritos rurales. Los veinte años inmediatamente anteriores de su vida los había pasado Cervantes en provincias, lo que pudiera inclinarle á uno á pensar que él no se daba cuenta de lo que sucedía en otras partes. Esto sería un error: el hecho de que hable de su propio *Rinconete y Cortadillo* en *Don Quijote* comprueba que él estaba al tanto del pedido que tenían las novelas picarescas, y que estaba dispuesto á satisfacerlo. Lo probable es que Cervantes, que vivía del recuerdo de lo pasado, se propusiera escribir una corta parodia de una novela caballeresca, y que su intención original se conservara en su espíritu, mucho tiempo después de aquel en que la había realizado. Si hay alguien que pretenda sostener que Cervantes les dió el golpe de gracia á los libros de caballerías, es cosa que no nos toca contradecir; si no hubiera hecho cosa mayor, ese hubiera sido un triunfo sin gloria, porque aquéllos se morían; pero, en puridad de verdad, aunque él mismo no se diera cuenta de ello, al

escribir el *Quijote*, Cervantes señaló el triunfo del espíritu moderno sobre el de la Edad Media.

Emprendió su labor impulsado por el espíritu de la burla, y tal vez en sus jiras, como empleado del Rey, encontró algún personaje extraño y trasnochado, que parecía ser sobreviviente de una época pintoresca é idealista, y que se prestaba á la caricatura bonachona. Con tales intenciones Cervantes debió de comenzar un cuento, que, hasta donde él podía preverlo, no habría de ser más largo que algunas de sus *Novelas Ejemplares*, de las cuales una, por lo menos, ya había sido escrita; pero el experimento era nuevo, y hasta el autor mismo estaba á merced de los acontecimientos. No entrevió más allá de las posibilidades de su idea central: era ésta la de un hidalgo campesino que se había vuelto monomaníaco de resultas de meditaciones incesantes sobre hazañas fabulosas, y que había caído en tentativas ridículas de imitar las proezas imaginarias de sus héroes legendarios. Cervantes acomete su empresa con ánimo desprevenido; describe á su macilento héroe arguyendo con Maese Nicolás, el barbero de la aldea, sobre el mérito relativo de Palmerín y de Amadís; y finalmente acaba por presentarle inflamado de un entusiasmo que le lleva á «limpiar unas armas que habían sido de sus bisabuelos», á salir á vengar toda clase de daños y de entuertos, y para ganar fama imperecedera, como también el imperio de Trebisonda. Las parodias, las alusiones burlonas, los paralelos humorísticos hormiguean en la mente del escritor, y su pluma se desliza rápida y sin obstáculos hasta que llega al tercer

capítulo. Allí Cervantes ve que el asunto se ensancha ante los ojos, y de acuerdo con esto el ventero aconseja á Don Quijote que se provea de un escudero.

Este es un pasaje de importancia trascendental: allí y entonces por primera vez la imagen de Sancho Panza pasó como un relámpago ante el espíritu del escritor, pero todavía sin contornos definidos. Cervantes no se atreve á presentar á Sancho en persona sino hacia el fin del capítulo séptimo; y se advierte que se siente incómodo con la presencia de su nueva creación. Es perfectamente claro que en este estado de las cosas Cervantes sabía muy poco de Sancho Panza, y su primera observación es que el escudero era «un hombre de bien (si es que este título se puede dar al que es pobre), pero de muy poca sal en la mollera». Este no es el Sancho que ha sobrevivido: la honradez no es la cualidad predominante en el escudero; y si alguno considera á Sancho Panza como un necio irredimible, será porque tiene una idea muy alta de lo que constituye la habilidad. En el capítulo noveno Cervantes se sale de su camino para decir que Sancho Panza era un hombre de zancas largas; evidentemente hasta ese momento todavía no había visto al escudero de cerca, y no le conocía entonces tan bien como le conocemos nosotros ahora. Muy en breve habría de conocerle más íntimamente. Advirtiendo su error, se deshizo del espantajo zancudo, estudió al verdadero Sancho con minuciosa escrupulosidad, y creó el carácter más ricamente humorístico que existe en la literatura moderna. El único rival posible de Sancho es Sir John Falstaff; pero Falstaff

es esencialmente inglés, en tanto que Sancho Panza es un ciudadano marcado con el sello de la universalidad.

No puede revocarse á duda que *Don Quijote* contiene numerosas alusiones á personajes y á hechos contemporáneos. Podemos caer en la cuenta de sus pullas contra la predilección de Lope de Vega por las citas clásicas, ó contra un error de geografía del docto Mariana; pero probablemente más de una alusión de la laya se nos escapa en las páginas de Cervantes. Otro tanto puede decirse de Shakespeare; y de aquí que tanto Cervantes como Shakespeare se hayan visto expuestos en demasía á las solicitudes de los comentadores. En un pasaje famoso de *A Midsummer Night's Dream* Oberon se dirige á Puck:

Thou rememberest
Since once I sat upon a promontory,
And heard a mermaid on a dolphin's back
Uttering such dulcet and harmonious breath
That the rude sea grew civil at her song
And certain stars shot madly from their spheres,
To hear the sea-maid's music.

Un lector ordinario se contentaría con admirar los versos tales como están, pero el comentador es un lector extraordinario, que se siente obligado á justificar su propia existencia, identificando á la sirena con María Reina de Escocia, al delfín con su primer marido el Delfín de Francia, y á la corte de estrellas con los secuaces ingleses de María. Procediendo de idéntica manera, Don Quijote ha sido identificado con el Duque de Lerma, Sancho Panza con Pedro Franqueza, y los tres pollinos prometidos por el caballero al escudero en compensa-

ción del rucio, habían sido lisonjeramente reconocidos en los tres Príncipes de Saboya, Felipe, Víctor Amadeo y Manuel Filiberto. Estas identificaciones parecen ser tan correctas en un caso como en el otro. No hay para qué las discutamos. Pero si *A Midsummer-Night's Dream* y *Don Quijote* no fueran otra cosa que un par de pasquines políticos, es preciso clasificarlos como fracasos absolutos. La idea de que Cervantes y Shakespeare eran un par de panfleteros políticos es una perversidad grotesca.

Aparte del asunto de *Don Quijote*, la variedad de estilo en esta obra es sorprendente. Hasta los que más admiran la intrincada dicción de la *Galatea*, tienen que confesar su monotonía. La variedad de escenas en el *Quijote* corresponde á una variedad de estilo, cosa nueva hasta entonces en la literatura española. Sin embargo, hay ejemplos de imitación premeditada, no sólo en las parodias de los libros de caballería, sino también en pasajes como la famosa arenga de Don Quijote á la feliz Edad de Oro:

«Dichosa edad y siglos dichosos aquellos á quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían, ignoraban estas dos palabras de *Tuyo* y *Mío*. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes: á nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que liberalmente les estaban convidan-

do con su dulce y sazonado fruto. Las claras fuentes y corrientes ríos en magnífica abundancia sabrosas y transparentes aguas les ofrecían. En las quiebras de las peñas y en lo hueco de los árboles formaban su república las solícitas y discretas abejas, ofreciendo á cualquiera mano, sin interés alguno, la fértil cosecha de su dulcísimo trabajo... No había la fraude, el engaño ni la malicia mezcládose con la verdad y llaneza. La justicia se estaba en sus propios términos, sin que la osasen turbar ni ofender los del favor y los del interés, que tanto ahora la menoscaban, turban y persiguen»...

Y así en adelante. Es este un bello trozo de retórica recargada, que ocupa con justicia el puesto que se le da en las antologías de prosa castellana. Pero no es especialmente característico del estilo de Cervantes; es un pasaje brillante introducido para demostrar que el autor podía, si quería, rivalizar con Antonio de Guevara como virtuoso en lo que se consideraba ser el grande estilo. Tampoco es Cervantes fiel á sí mismo en los puntos y conceptos que abundan en el discurso de Marcela á Ambrosio y á los amigos reunidos del pastor Crisóstomo:

«Yo conozco con el natural entendimiento que Dios me ha dado, que todo lo hermoso es amable; mas no alcanzo que, por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso á amar á quien le ama... Porque siendo infinitos los sujetos hermosos, infinitos habían de ser los deseos; y según yo he oído decir, el verdadero amor no se divide y ha de ser voluntario y no forzoso... Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos: los árboles de estas mon-

tañas son mi compañía, las claras aguas destos arroyos mis espejos; con los árboles y con las aguas comunico mis pensamientos y hermosura. Fuego soy apartado, y espada puesta lejos... El que me llama fiera y basilisco, déjeme como cosa perjudicial y mala.»

Al espíritu de un lector inglés, este pasaje le sugiere la recóndita preciosura de Julieta:

> Hath Romeo slain himself? say thou but «I»,
> And that bare vowel, «I», shall poison more
> Than the death-darting eye of cockatrice:
> I am not I, if there be such an I,
> Or those eyes shut, that make thee answer «I».

Estas contorsiones de habilidad palabrera son una mancha en los primeros capítulos de *Don Quijote* y en *Romeo y Julieta*. En esta etapa de su desarrollo, tanto Cervantes como Shakespeare luchaban por libertar su genio de las garras de la afectación contemporánea, y entrambos lo lograron. Á medida que *Don Quijote* adelanta, la parodia de los libros de caballerías es menos acentuada, el estilo se hace más flexible y adaptable, llega al máximo nivel de la elocuencia en los discursos del hidalgo, es familiar y robusto para expresar la mañosa sencillez del escudero, es invariablemente apropiado en boca de hombres de tan distinta naturaleza como Vivaldo y el barbero, Ginés de Pasamonte y Cardenio, Don Fernando y el ventero zurdo, el Cautivo y el cura de aldea. La corrección dramática del diálogo en *Don Quijote*, su vida intensa y su rápido movimiento son innovaciones memorables en la evolución de la novela española, y le dan al libro su aire permanente de moder-

nismo. Cervantes había descubierto el gran secreto de que la verdad es un elemento más esencial de la belleza artística que todas las elegancias académicas del mundo.

Pero el triunfo inmediato de *Don Quijote* no se debió, ó por lo menos no se debió en especial, á las cualidades estrictamente artísticas de la obra. Estas tienen un atractivo irresistible para nosotros, que pertenecemos á una generación más analizadora. Para los lectores contemporáneos, el encanto de *Don Quijote* estaba en la amalgamación de elementos imaginativos y realísticos, en el cúmulo de episodios, en su infinita simpatía y en su chiste omnipresente. No se trataba entonces de averiguar si *Don Quijote* era un pozo de doctrina simbólica. En el lienzo de este cuadro se amontonaban tipos familiares para todo aquel que tenía ojos para ver á sus compañeros en los polvorientos caminos de España. Las mozas que le servían á Don Quijote truchuelas y pan negro mugriento; el muchacho Andrés, desollado en el bosque de encinas por Juan Haldudo el Rico, vecino de Quintanar; los cabreros sentados alrededor del fuego, en que hervía el caldero con los tasajos de cabra; los tres regocijados agujeros del Potro de Córdoba y los dos vecinos de la Feria de Sevilla; la procesión de encamisados que conducía el cadáver á media noche desde Baeza á Segovia, canturreando en el camino; la docena de galeotes caminando pesadamente, ensartados como cuentas en una gran cadena de hierro—todos ellos fueron observados y presentados con maestría y precisión de detalles. Pero las creaciones verdaderamente triunfantes del libro son, por supuesto,

Don Quijote y Sancho Panza—el idealista apasionado y la encarnación del brutal sentido común. Inmediatamente fueron aceptados como grandes figuras representativas; las aventuras del intrépido loco manchego y de su timorato y práctico escudero se reimprimieron en breve en la capital y en provincias; y dentro de los seis primeros meses un escritor de Valladolid dió por sentado, como cosa natural, que su corresponsal en las Indias Portuguesas ya debía tener conocimiento de Don Quijote y de Sancho Panza.

Uno de los caracteres más embelesadores de *Don Quijote* es su madurez; puede no haber necesitado Cervantes más de tres ó cuatro años para escribirlo, pero encarna la experiencia de una vida y respira un aire de urbanidad y de reposo. Cervantes no era un escritor excepcionalmente rápido, y si llegó á preocuparse de ello, con probabilidad conoció que las obras maestras no suelen escribirse con precipitación. Su gran rival, Lope de Vega, le sobrepasaba fácilmente en brillantez y facilidad; la inteligencia de Cervantes era más grave, menos rápida pero más precisa. En las frases finales del *Quijote*, Cervantes había prometido á medias una segunda parte, y sin duda esto debió de ocupar su pensamiento por muchos años. Se había propuesto una tarea formidable—la tarea de igualarse á sí mismo en sus mejores días—y bien podía vacilar, porque era poner en riesgo su reputación, tan difícilmente adquirida, en un azar dudoso. No tuvo gran prisa en poner su fortuna á prueba. Se encerró en un silencio profundo respecto de su futura obra, meditó sobre la realización de su gran

proyecto, y, con excepción de tal cual soneto ocasional, no publicó nada durante ocho años. Por fin, en 1613 dió á la prensa sus *Novelas Ejemplares*, doce cuentos cortos, para cuya composición empleó un largo período de años. Una de ellas, *Rinconete y Cortadillo*, es mencionada en *Don Quijote*, y por consiguiente debe de pertenecer al año 1602 ó á una época anterior; otro cuento, el *Coloquio de los Perros*, se considera que fué compuesto en 1608; y los otros diez, con algún fundamento se cree fueron escritos entre estas dos fechas. Los dos cuentos citados son las joyas de la colección; pero *La Gitanilla* y *El Celoso extremeño* son apenas menos notables; y por lo menos siete de los doce son modelos de arte realista. Á Cervantes nunca le preocupó la falsa modestia, y sostiene con ingenuidad que «soy el primero que he novelado en la lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y estas son mías propias, no imitadas ni hurtadas». Existían colecciones anteriores de cuentos (de una de las cuales—las *Noches de Invierno*, de Eslava—tomó Shakespeare la trama de *The Tempest)*, pero quedaron eclipsadas por las *Novelas Ejemplares*. Estas, á su vez, están obscurecidas por *Don Quijote*; pero ellas bastarían para granjearle fama á cualquier novelista por su deliciosa invención y la encantadora mezcla de la verdad y de la fantasía. Los más severos de entre los críticos nacionales cedieron al encanto, y las *Novelas Ejemplares* fueron explotadas después por John Fletcher y por Middleton y Rowley en Inglaterra, así como por Hardy en Francia.

El triunfo de Cervantes había llegado á ser como prosista tan absoluto, que se sentía tentado á buscar fama de poeta. Sin embargo desconfiaba de sus propias facultades, y con razón, como lo probaron los hechos. Su *Viaje del Parnaso*, publicado en 1614, pasaba en revista á los más notables versificadores de la época, los juzgaba con espíritu de aprecio mezclado de crítica satírica. Es cosa bien dudosa que haya habido en la historia del mundo tantos grandes poetas como alcanzó á ver Cervantes entre sus contemporáneos españoles; y sus alabanzas son demasiado efusivas y demasiado universales para que sean justas. Un aristócrata aficionado ó un protector rico alcanzaban elogios tan extravagantes como si fueran un Lope de Vega ó un Góngora; y las ocasionales excursiones por la sátira son, por lo general, poco graciosas. Hay más sal, más sarcasmo y más fuerza concentrada en dos páginas cualesquiera de *English Bards and Scotch Reviewers*, que en todos los cantos juntos del *Viaje del Parnaso*. No puede atribuirse únicamente á diferencia de temperamento el que Byron triunfe donde Cervantes fracasa. Hay pasajes acerbos en el *Viaje* referentes á escritores como Bernardo de la Vega y el autor de *La Pícara Justina*, pero no dan en el blanco. La pura verdad es, no que Cervantes estuviera dispuesto á herir pero que tuviera miedo de dar el golpe, sino que no dominaba completamente el instrumento de que se servía.

Su instinto estaba en lo cierto; se mueve con incomodidad entre los grillos del verso, y sólo se halla en sí mismo en la prosa del apéndice al *Viaje*, que, como

se ve allí, fué escrito al propio tiempo que la Segunda Parte de *Don Quijote*. Su verdadero vehículo era la prosa, pero se sentía reacio á mantenerse dentro de las limitaciones de su genio; y en tanto que la continuación de *Don Quijote* maduraba en su espíritu, produjo un tomo de dramas, que contiene ocho comedias en regla y ocho entremeses chispeantes. Por simpatía y por educación, Cervantes pertenecía á la antigua escuela de dramaturgos; y sus esfuerzos por rivalizar con Lope de Vega en el propio terreno de este último, son por lo general desmañados, y en algunos casos curiosamente toscos. Por otra parte demuestra un felicísimo *humour* en el chiste de los entremeses de menos pretensiones, y cuando vuelve á la prosa, cautiva por la sal espontánea y la ágil alegría del diálogo. Estos pequeños bocetos, así como los retratos de medio cuerpo de las *Novelas Ejemplares*, pueden considerarse como otros tantos estudios preparatorios para la Segunda Parte de *Don Quijote*, en que se ocupaba entonces Cervantes.

Esta retardada continuación, que apareció diez años después de la Primera Parte, muy bien pudiera no haber visto nunca la luz pública, á no haberse dado á la estampa el *Quijote* apócrifo de Avellaneda con su prefacio jactancioso y perverso. El dulce espíritu de Cervantes había perdurado sin amargarse, á pesar de tan largos sufrimientos y desgracias; pero la altiva humildad con que en el prefacio á su Segunda Parte sale al encuentro del ataque de Avellaneda, muestra cuán hondamente se sentía herido. ¡Ojalá hubiera conservado esta actitud en el texto! Fué sorprendido y, aguijo-

neado, perdió la paciencia, abandonó sus trabajos, y terminó el *Quijote* con suma precipitación. ¿Fué la insolente intervención de Avellaneda una fortuna ó tuvo un efecto desastroso? Es verdad, que sin Avellaneda, hubiéramos podido perder la verdadera continuación, como hemos perdido la Segunda Parte de la *Galatea*, las *Semanas del Jardín*, etc. Pero también es cierto que, sin Avellaneda, la continuación hubiera podido ser mejor aún de lo que es. Cervantes se había resistido tenazmente á terminar de prisa su obra maestra, y en cuanto pudo seguir su propia inclinación, su obra es casi intachable. Pero Avellaneda le obligó de repente á apresurar el paso, y en los últimos capítulos se advierte á las claras que Cervantes escribía furiosamente atropellado. Su arte sufre en consecuencia. Cervantes pierde su suave amenidad; su pensamiento va intranquilo de Don Quijote y Sancho Panza á Avellaneda, á quien fustiga inoportunamente. Se deja vencer de la táctica hasta el punto de refundir su plan, porque su enemigo se lo había robado; ¡como si el plan, y no su ejecución de él, fuera lo esencial! Se adelanta, se detiene y retrocede indeciso en cuanto á su objeto; incurre en ataques personales fuera de todo propósito, é introduce un rasgo cínico de todo punto indigno de él. Se ve con claridad su empeño de acabar el libro para mayor confusión de Avellaneda.

Sería pueril negar estos defectos; pero ¡cuán insignificantes son al lado de las cualidades positivas de la Segunda Parte! Á diferencia de muchos de sus admiradores, Cervantes aceptaba la crítica y sabía aprove-

charse de ella. Nos dice que los cuentos interpolados en la Primera Parte habían sido censurados, lo mismo que algunos pasajes de ruidosa alegría rayana en vulgaridad. Estas faltas no aparecen en la Segunda Parte, la cual sube hasta alcanzar verdadera grandeza épica. La evolución de las dos figuras centrales es á la par más lógica y más poética; Don Quijote mueve menos á la risa y más á la meditación, en tanto que el tesoro de apotegmas y de sabiduría inmemorial de Sancho Panza es más inagotable y más oportuno que nunca. Finalmente, los nuevos personajes, desde la Duquesa hasta el Doctor Pedro Recio de Agüero—aquel malhadado médico de Barataria—son maravillas de retratos realistas. La presentación del hidalgo loco y del rústico escudero se amplía hasta llegar á ser un espléndido reflejo de la sociedad humana. Y á medida que uno va leyendo los pasajes menos esmerados de la obra, va adquiriendo el convencimiento de que hasta el polvo mismo de los escritos de Cervantes es oro purísimo. La Segunda Parte de *Don Quijote* fué la última de sus obras que él vió impresa. Su carrera había terminado, y la cerró en pleno esplendor. Había peleado y vencido en la batalla, y murió, como deben morir los héroes, con el clarín de la victoria resonando en sus oídos.

Su novela laberíntica, *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, apareció en 1617. Aun cuando esta obra póstuma hubiera sido, como Cervantes esperaba que fuera, el mejor libro de su clase, apenas habría podido aumentar su gloria. Aunque seguramente no lo es, el gran nombre que lleva en la portada le aseguró una acogida

respetuosa, y fué reimpreso varias veces en los primeros años de su publicación. Pero pronto lo eclipsó el astro de *Don Quijote;* y nadie tiene que sentirse culpable si no lo ha leído. El mundo, dejando á los eruditos y á los críticos de profesión el cuidado de apreciar la deuda del autor para con Heliodoro y Aquiles Tacio, se ha resistido tenazmente á interesarse por *Persiles y Sigismunda;* bien considerado todo, la sentencia del mundo es justa. Suele extraviarse su criterio por la chismografía, por las influencias, por los ardides de los editores, por los autores que lo abruman á uno ofreciendo sus producciones con toda la desfachatez de un mercachifle en plena feria; pero el mundo se da sus trazas para averiguar la verdad. El genio de un autor puede aparecer en la mayor parte de sus obras ó en todas ellas; pero suele, por lo general, aparecer más conspicuamente en una por sobre todas las demás. Shakespeare escribió el *Hamlet:* un *Hamlet.* Cervantes escribió *Don Quijote*, dos *Don Quijotes:* hazaña sin rival en la historia de la literatura. Aquél es el primero entre los dramaturgos, éste el primero entre los novelistas; y cada uno de ellos debe á una sola obra maestra la parte principal de su renombre universal.

LECCIÓN VII

LOPE DE VEGA

Cervantes es, sin duda, la figura más gloriosa en los anales de la literatura española; pero su misma universalidad le hace menos representativo de su raza. Un ingenio mucho más típico es su gran rival Lope Félix de Vega Carpio, quien, por cerca de medio siglo, fué rey supremo de la escena, á que tan ansiosas miradas lanzó Cervantes en su vida. Nuestra tarea sería mucho más fácil si estuviéramos seguros de que todos vosotros conocéis la más reciente y mejor biografía de Lope, que debemos á la pluma del distinguido erudito americano el profesor Hugo Albert Rennert. En tal caso podríamos darnos el lujo de la pura crítica literaria; pero siendo las cosas como son, trataremos de pintar la personalidad prodigiosa de aquel que nos enriqueció con una inmensa biblioteca que ilustra una nueva forma del arte dramático.

Lope de Vega Carpio, según firmaba él, nació en Madrid el 25 de Noviembre de 1562; hace precisamente trescientos cuarenta y cinco años (1). Hay algún fundamento para creer que sus padres, Félix de Vega Car-

(1) Esta lección fué dada por primera vez en la Universidad de Pensilvania, en la ciudad de Filadelfia, el 25 de Noviembre de 1907.

pio y Francisca Hernández Flores, eran oriundos de la aldea de Vega, en el valle de Carriedo, al pie de las montañas de Asturias. El nombre histórico de Carpio no se aviene bien con el modesto oficio del padre de Lope, quien parece haber sido fabricante de cestos. Toda respetable familia española es siempre más ó menos noble; y aunque Lope era muy dado á sacar á relucir un escudo de armas, hermosamente blasonado, en algunas de sus obras—flaqueza que le valió la punzante crítica de Cervantes y de Góngora—nunca ocultó la humilde posición de su padre. Mucho después, cuando Lope de Vega estaba en el cenit de su popularidad, Cervantes le llamó *monstruo de la naturaleza;* y si hemos de creer las leyendas que han llegado hasta nosotros, cuando niño debió de ser un prodigio desconcertante, puesto que dictaba versos antes de saber escribir, y aprendía latín á los cinco años. Poco tiempo después, se nos presenta como hábil bailarín y jugador de florete, haciendo novillos descaradamente á la escuela de los Teatinos en que fué educado, y como dramaturgo juvenil. Una de sus obras ó comedias de esa primera época sobrevive todavía, pero como refundición. Sería interesante leerla en su forma original: su título—*El Verdadero Amante*—sugiere la idea de una gran precocidad en un muchacho de doce años. Á la edad en que la mayor parte de los chicos juegan al peón, Lope ya se daba á idear situaciones dramáticas y escenas de amor apasionado.

Parece haber sido paje de Jerónimo Manrique de Lara, obispo de Ávila, quien le ayudó á completar sus estu-

dios en la Universidad de Alcalá de Henares. Lope no olvidaba nunca los favores personales, y en *La Dragontea* reconoce la deuda á su bienhechor, cuyas intenciones fueron sin duda excelentes; pero es probable que poco consiguiera Lope con su permanencia en Alcalá, fuera de un cúmulo de indigesta erudición que afea una gran parte de su obra no dramática, y de lo cual Cervantes se burló con tanta razón. Apenas se había graduado cuando conoció á una hija del empresario de teatros Jerónimo Velázquez, llamada Elena Osorio, á quien celebró como Filis en sus primeros romances. Peleó á las órdenes de Santa Cruz en las Azores el año de 1582, y al siguiente llegó á ser secretario del marqués de las Navas. Lope es uno de los muchos poetas alabados por Cervantes en el *Canto de Calíope*; y aunque Cervantes prodiga sus alabanzas sin tasa ni medida, puede inferirse que Lope gozaba ya de cierta reputación en 1585 cuando la *Galatea* se publicó. Contaba á la sazón veintitrés años, y sin duda era ya un dramaturgo experimentado; su amistad con Velázquez le debió de facilitar la entrada en el teatro y proporcionarle la ocasión de que fueran oídas sus piezas. Hasta aquí aquella amistad fué valiosa para Lope, pero estuvo á pique de hacerle fracasar. Según parece, Elena Osorio no era un modelo de constancia, y Lope era un joven apasionado, celoso, terco y poseedor de una pluma muy punzante. El 29 de Diciembre de 1587 fué detenido en el teatro por haber publicado libelos criminales contra su amada y su padre, y el 7 de Febrero de 1588 fué desterrado de Madrid por ocho años y de Castilla por dos. Diríase que el Tribunal

sospechó que Lope no obedecería la orden, porque dispuso que si volvía á Madrid, antes de la época fijada, sería enviado á galeras, y que si entraba en Castilla, sería ejecutado.

Los jueces conocían á su hombre. Se retiró á Valencia para llenar la fórmula, pero no tenía la menor intención de ocultar su talento bajo un celemín en las provincias. Lo que hizo en seguida sorprende por lo insolente: regresó á Madrid, y se escapó de allí con Isabel de Urbina y Cortinas, hija de un rey de armas. La policía dió activa caza al culpable, pero no pudo aprehenderle. Lope se separó de la dama, y se casó con ella por poder el 10 de Mayo de 1588, y á los diez y nueve días ya estaba fuera del alcance de toda persecución en la *San Juan*, una de las naves de la Invencible Armada. Lope tomó parte en la famosa expedición del «sombrío y caviloso Tirano», cuando, como lo dice Milton, «hasta los mismos antros del Infierno fueron revueltos en busca de su destrucción, antes de que pudieran conseguirla en aquel terrible y maldecido huracán». De vuelta de aquella desastrosa aventura, durante la cual le alcanzó el tiempo para escribir la mayor parte de *La Hermosura de Angélica*—epopeya que consta de once mil versos—Lope se estableció en Valencia, y después entró al servicio del quinto duque de Alba. Era costumbre de la época entre los hidalgos pobres españoles, que se habrían deshonrado ejerciendo cualquier oficio ó profesión, servir de secretarios á algún noble rico; los deberes de tal cargo eran variados, indefinidos y no siempre dignos; pero no aca-

rreaban degradación social. El talento versátil de Lope fué de esta suerte utilizado, sucesivamente, por el marqués de Malpica y por el marqués de Sarria, después conde de Lemos (yerno de Lerma, y en época posterior protector de Cervantes).

Su entrada á la sociedad aristocrática ensanchó el campo de observación de Lope, pero no contribuyó á mejorar su moralidad, que no era de suyo demasiado austera. Durante este tiempo escribió sin cesar para el teatro, y el teatro español no era entonces una escuela de asceticismo. Su esposa murió hacia el año 1595, y con este hecho el último freno quedó roto para él. Inmediatamente Lope se vió enredado en una serie de amoríos escandalosos. Se le persiguió por relaciones criminales con Antonia Trillo de Armenta en 1596, y en 1597 entabló otros amoríos con Micaela de Luján, la Camila Lucinda de sus sonetos, y la madre de sus ingeniosísimos hijos, Lope Félix del Carpio y Luján, y Marcela, la cual heredó no pequeña parte del ingenio improvisador de su padre. Es imposible aminorar la disolución de Lope, y el esfuerzo que se ha hecho para ocultársela al público le ha causado mayor daño que los ataques de todos sus enemigos; pero es justo recordar que vivió en los círculos más corrompidos de una época relajada, que estuvo expuesto á tentaciones como muy pocos hombres lo han estado, y que en más de una ocasión quiso librarse de la red de circunstancias que le envolvía.

En 1598 publicó Lope su epopeya patriótica *La Dragontea*, y una novela pastoral titulada *La Arcadia*.

En ese mismo año se casó con Juana de Guardo, hija de un hombre rico pero avaro, que había hecho su fortuna vendiendo torreznos. Se dice que Shakespeare era hijo de un carnicero, pero nadie se lo echó en cara; Lope rodó con menos fortuna, y su segundo matrimonio fué el tema de un soneto burlón de Góngora. Hasta donde puede juzgarse, el de Lope con Juana de Guardo fué un matrimonio de amor, y las censuras que se le dirigían carecían de toda justicia. Pero el teatro le tenía entre sus garras, y no pudo romper con su pasado por más esfuerzos que hizo. Se esforzó por obtener reputación en distintos campos de la literatura: escribió un poema á San Isidro, santo patrón de Madrid; *La Hermosura de Angélica*, con una avalancha de sonetos complementarios; la novela en prosa titulada *El Peregrino de su patria* y la epopeya *Jerusalén conquistada*, para rivalizar con el Tasso. Todas estas obras fueron publicadas rápidamente entre los años 1599 y 1609. En esta época Lope se hizo familiar del Santo Oficio; pero el vago sentimiento de terror que inspiraba tan siniestra hermandad, no impidió un atentado contra su vida en 1611. Lope pudo haberse alistado en la Inquisición por diferentes motivos; pero no podemos dudar de que por este tiempo atravesaba una crisis pietista, porque entre 1609 y 1611 se hizo hermano de tres distintas cofradías religiosas. En este caso no se trataba de un simple pretexto, ó de un intento hipócrita para aparecer como hombre virtuoso no siéndolo; por el contrario, durante toda su vida, Lope fué harto indiferente á las apariencias.

La muerte de su hijo Carlos Félix fué seguida muy en breve por la de su esposa, lo que hizo más intensa su devota inclinación. En este punto cometió el error irreparable de tomar las órdenes sagradas: no había hombre menos apto que él para ser ministro de la religión; su correspondencia privada no contiene la menor señal de espíritu religioso, ó de algo que se parezca á vocación religiosa; por el contrario, en ella se exhibe frecuentando gentes de mal vivir y complaciéndose en chistes vulgares en los momentos más solemnes. Ya el péndulo había empezado á retroceder antes de su ordenación, y durante varios años después de esto se distinguió como libertino sin escrúpulos. Los hombres que, como Lope, obtienen muchos triunfos, no dejan de crearse muchos enemigos. Ahora estaba en sus manos, y ciertamente que no tuvieron la menor piedad para con él. En el prólogo de la Segunda Parte de *Don Quijote*, Cervantes, sin nombrarle, se deleita en aludir á Lope, cuando habla de un familiar de la Inquisición conocido por su «virtuosa ocupación». Sí, ¡«virtuosa ocupación» que era un escándalo público intolerable! Desde 1605 en adelante, Lope fué amigo íntimo del duque de Sesa, y la correspondencia que con él sostuvo es su mayor condenación. Pero su conciencia no había muerto. Entre sus cartas á Sesa hay muchas mojadas en lágrimas de vergüenza y de remordimiento. Dichas cartas le revelan en todos los estados de su ánimo. Lope protesta de que se le hiciera intermediario de los vulgares galanteos del duque; hace firme resolución de enmendarse, pero en breve vuelve á caer una y otra vez.

Á los cincuenta y cinco años concibió una pasión delirante por Marta de Nevares Santoyo. Sobre los pormenores de esta lamentable intriga, nada tenemos que decir aquí. Una vez más Sansón había caído en poder de los Filisteos. Encabezados éstos por Góngora, no le dieron cuartel, pero Lope sobrevivió á sus acometidas. Sus comedias eran representadas en todos los teatros de España. Las gentes se arremolinaban en el teatro y quedaban encantadas con sus creaciones dramáticas, su destreza, su gracia y su sal; su nombre era sinónimo de excelencia sin par; y Lope robustecía su posición para con el público más erudito con una gran copia de trabajo no dramático. Muy raras veces llegó á tan grande altura como en *Los Pastores de Belén*—una joya perfecta de devoción y de arte—; pero la adaptabilidad de su talento es sorprendente en prosa y en verso, en asuntos tan diferentes como los que le ocupaban: *Los triunfos de la fe en los reinos del Japón*, la *Corona trágica y Vida y Muerte de la serenísima Reina de Escocia, María Estuardo*. Los cuentos cortos en *La Filomena* y en *Circe* le muestran por su lado más flaco; pero *La Dorotea*—obra que había conservado por muchos años sin publicar—es un fragmento embelesador de autobiografía, que exhibe á Lope como maestro de dicción familiar y graciosa.

En una de sus agonías de arrepentimiento exclama: «¡Mal haya amor que se quiere oponer al cielo!» Pero el castigo de sus propios pecados tardó mucho tiempo. Marta, es cierto, se había vuelto ciega y loca; pero á Lope le quedaban aún sus hijos, y, á pesar de sus mu-

chas faltas, era un padre amantísimo. Podemos suponer que ninguno de sus innumerables triunfos personales le causó mayor estremecimiento de júbilo que el de su hijo Lope Félix en las justas poéticas de 1620 en honor de San Isidro. Fortalecido por la felicidad doméstica de que entonces gozaba, se operó en Lope un cambio extraordinario. Escribió con mayor abundancia que nunca para el teatro; pero ya no cedió más á la tentación: el torrente de sus pasiones quedaba atrás: era parte de un pasado que todos estaban ansiosos de olvidar. En 1628 fué nombrado capellán de la Congregación de San Pedro, y fué modelo del celo más piadoso. Era una metamorfosis sorprendente; acaso pudo haber un rasgo inconsciente de histrionismo de parte de Lope al representar el papel de un virtuoso; pero la transformación no fué simple fórmula. Lope era demasiado franco para ser fariseo, y demasiado humano para ser santo; ponía todo su empeño en cuanto hacía, y vino á ser un sacerdote laborioso, puntualísimo en el desempeño de sus deberes sagrados. Hacia el final de su vida llegó á ocupar una preeminencia sin rival. Urbano VIII le confirió una orden papal; aunque no era favorito de la Corte, Olivares le invitó á que ejercitara su ingeniosa fantasía para entretener á Felipe IV, que empezaba á asumir las gracias y los donaires de un patrón del drama. En el público la popularidad de Lope no reconocía límites. Los forasteros que se hallaban en la capital, rondaban por las calles por donde debía pasar para conocerle; sus paisanos se ufanaban con su gloria. No hay nada en la historia comparable á su posición.

Blessings and prayers, a nobler retinue
Than sceptred king or laurelled conqueror knows,
Followed this wondrous potentate.

Ningún hombre de letras recibió jamás tantas pruebas de su propia celebridad, y ninguno las gozó por más largo tiempo. Por cosa de medio siglo Lope había logrado fascinar á sus conterráneos; pero ya, al fin, hasta él comenzó á envejecer. Con todo, el cambio estaba tanto en Lope de Vega como en la generación que se levantaba.

La marea montante del culteranismo empezaba á invadir la escena, y la protección funesta de Felipe IV había empezado á minar el teatro nacional. Lope se había opuesto siempre á la nueva moda de la preciosidad, y no quiso ó no pudo doblegarse al deseo de la Corte de hacer un drama de espectáculo. No era racional esperar de él que se decidiera á demoler la obra de toda su vida. En su juventud, y aun en su edad madura, miraba sus comedias con menosprecio, considerándolas casi como fuera del campo de la verdadera literatura. Sin embargo, alcanzó á vivir lo suficiente para reformar su opinión, aunque, tal vez, hasta el último momento rehusó confesar que sus comedias valían más que todas sus epopeyas juntas. Sí, vivió lo suficiente para reformar su opinión, y demasiado para su felicidad. Sus últimas comedias no fueron ya del gusto del público; su sucesor había sido aclamado en la persona del cortesano Calderón, á quien él había sido el primero en alabar. Á sus mortificaciones artísticas vinieron á agregarse hondos disgustos domésticos. Había disuadido á su hijo Lope Félix de que adoptara la literatura como

profesión: el joven entró en la marina, partió á la América del Sur, y allí fué

> summoned to the deep,
> He, he and all his mates, to keep
> An incommunicable sleep.

El naufragio de su hijo en 1634 fué un golpe mortal para Lope, pero otro más cruel le estaba reservado. La fuga de su hija más querida, Antonia Clara, de la casa paterna, le llenó de indecible desesperación. Ya no podía más. Con la fe sencilla y ciega que jamás le abandonó, creyó que sus pecados habían atraído sobre él la venganza del cielo, y trató de hacer expiación tardía con la más severa penitencia, azotándose hasta que las paredes de su cuarto quedaron manchadas de sangre. Su fin se acercaba. El 23 de Agosto de 1635 Lope escribió sus dos últimos poemas; enfermó, y el 27 de Agosto entregó su alma á Dios.

> The extravagant and erring spirit hies
> To his confines.

Encabezada por el Duque de Sesa, la gran procesión fúnebre se desvió para pasar frente al Convento de las Trinitarias descalzas, en donde la ingeniosísima hija de Lope, Marcela, había profesado en 1621. Desde la ventana del claustro la monja pudo contemplar á la multitud camino de la iglesia de San Sebastián, en la calle de Atocha; allí, á los acordes tétricos del *Dies irae*, Lope fué enterrado bajo el altar mayor. Sellados estaban sus labios elocuentes; en reposo eterno su infatigable diestra y su inquieto corazón; terminado ya su agi-

tado peregrinaje. Pudo creerse que su cuerpo descansaría allí para siempre, y que la sepultura del que había sido tan famoso no sería olvidada jamás. Pero, como para mostrar que todo es vanidad, otra cosa habían decretado los hados crueles é irónicos. Á principios del siglo XIX fué necesario cambiar el sitio en que yacía el ataúd de Lope, y no se tuvo cuidado alguno para su posterior identificación. Así, aquel cuya fama un tiempo llenó el mundo, duerme ahora desconocido y olvidado entre los obscuros y los humildes.

Nos ha cabido en suerte conocer á Lope de Vega mejor que á muchos de nuestros contemporáneos. Vivió á la luz despiadada de la publicidad; y su menor desliz era advertido por ojos vigilantes y plumas rencorosas; y él mismo nos ha dejado constancia de flaquezas que cualquier otro hombre hubiera ocultado cuidadosamente. Con todo, aunque sus pecados son repugnantes, su encanto personal es irresistible. Ruiz de Alarcón le echó en cara el ser envidioso; y para sostener tal cargo se han destacado algunas frases aisladas de su copiosa correspondencia epistolar. Ninguno de nosotros es tan franco como Lope; sin embargo, lo más probable es que si se espigara en las cartas particulares que se escriben hoy en esta ciudad, y se publicara en los periódicos el resultado mañana, sobrevendría cierto número de desavenencias personales. Pero pongamos á prueba el cargo de Ruiz de Alarcón. ¿De quién había Lope de tener envidia? Ciertamente no de Ruiz de Alarcón mismo, quien sin duda fué un dramaturgo notabilísimo, pero que nunca fué tan popular como Lope.

Tampoco de Tirso de Molina, otro gran dramaturgo, pero su amigo personal. Ni de Cervantes, que se había alejado del teatro mucho antes de triunfar tan señaladamente en la novela. Ni de Góngora, cuyos principios poéticos desaprobaba Lope, pero á quien cortejaba asiduamente. Ni de Calderón, que era cerca de cuarenta años más joven, y á quien él fué el primero en presentar al público. La acusación, pues, no tiene base más sólida que algunas palabras pronunciadas de prisa en la intimidad.

La verdad del caso es que á Lope puede hacérsele el cargo contrario, el de complacencia culpable. Su genio, como el de Cervantes, era creador, no crítico; sus alabanzas están hechas sin análisis, y por consiguiente son ineficaces. Fué el más leal de los amigos; para él todos los gansos eran cisnes si eran de sus amigos. Su *Laurel de Apolo* es un ejercicio de adulación sin más valor crítico que el *Canto de Calíope* de Cervantes. Sucede generalmente que los autores famosos, una vez que han llegado á puerto de salvación, se complacen en robustecer su propia fama conciliándose á sus rivales. Los triunfos constantes de Lope le valieron siempre tal cantidad de enemigos, que hubiera sido positiva locura aumentar su número atacando ingenios que despuntaban. Como casi todos sus contemporáneos, detestaba á Ruiz de Alarcón; pero Ruiz de Alarcón se bastaba y sobraba para defenderse en una disputa literaria; y lo probable es que cuando un hombre es universalmente detestado, hay buenas razones para ello. Dejando á un lado toda cuestión de táctica, Lope era generoso de suyo. Corre como

fidedigno el rumor de que Lope escribió de un tirón el *Orfeo* para presentar al público á Pérez de Montalbán, quien lo publicó como suyo, y de esta suerte entró en una carrera próspera y febril.

Lope era gran pecador, pero todo intento de hacerle aparecer como un carácter poco amable, es sencillamente ridículo. Es cierto que recibió grandes sumas de dinero y que murió pobre: su bolsillo estaba abierto para todos. Vivía modestamente, y nada le gustaba tanto como jugar y corretear con sus hijos en el jardín de su pequeña casa de la calle de Francos. Sus gustos y sus placeres eran sencillos; algunas observaciones que se le escaparon nos le muestran de cuerpo entero. Con ser español hasta la medula, aborrecía las corridas de toros; pero le encantaba la pesca con caña y era entusiasta jardinero. Tenía, como tan amenamente nos lo dice él mismo, una media docena de cuadros y algunos libros; y el único lujo que á veces se permitía era el de comprar algunas flores raras en España. Era apasionado amante de los tulipanes—flor que en esa época era una novedad en Europa—y al dedicar á Manoel Soeiro su *Luscinda perseguida* (comedia impresa en 1621, pero de fecha muy anterior), le expresó hermosamente su gratitud por el regalo de unos bulbos de tulipanes holandeses. Pero, aun cuando nos faltaran pruebas de tanto peso como estas, podríamos adivinar, sin mayor dificultad, los gustos de Lope en sus poemas, que transcienden á botones y á flores, á cármenes y á jardines, á suaves perfumes y sutiles aromas. Leyendo sus obras, pensamos sin querer en *The Flower's Name:* sin duda

recordaréis los versos, pero nos permitimos citarlos:

> This flower she stopped at, finger on lip,
> Stooped over, in doubt, as settling its claim;
> Till she gave me, with pride to make no slip,
> Its soft meandering Spanish name;
> What a name! was it love or praise?
> Speech half-asleep, or song half-awake?
> I must learn Spanish, one of these days,
> Only for that slow sweet name's sake.

Es sumamente probable que Browning no hubiera leído muy á fondo las obras maestras de la literatura española, y que supiera muy poco de Lope; pero en estos versos tenemos, por decirlo así, á Lope vertido al inglés: son la encarnación de Lope.

Ningún juez competente pone en duda el derecho de Lope de Vega á figurar como un gran poeta; pero casi ningún gran poeta, tal vez con la sola excepción de Wordsworth, es tan desigual. Las interminables epopeyas en que tan laboriosamente se ocupó, limando y bruñendo cada verso, están olvidadas hoy por todos, con excepción de los especialistas, y aún entre estos escogidos, ¿habrá quien se atreva á decir que ha leído la *Jerusalén conquistada* sólo por placer? Por otra parte, ningún juez imparcial niega la belleza de los mejores sonetos y poemas líricos de Lope, ni la gracia natural de su prosa en *La Dorotea* y en su correspondencia epistolar. Si no hubiera escrito otra cosa, todavía se le consideraría como poeta encantador y como un prodigioso y versátil hombre de letras. Pero estas obras, aun siendo asombrosas, deben mirarse como meros pasatiempos de un ingenio exuberante.

Es bien sabido, sin embargo, que Lope debe á sus comedias su excelsa preeminencia en la historia de la literatura. Fué mucho más que un dramaturgo; en un sentido muy verdadero, fué el fundador del teatro nacional de España. No puede negarse que tuvo innumerables predecesores que emplearon la forma dramática con mayor ó menor habilidad; y él mismo se unió á Cervantes para aclamar al hojalatero Lope de Rueda como el patriarca del teatro español. Pero ni siquiera la autoridad mancomunada de todo un Cervantes y de todo un Lope es bastante en asuntos de historia literaria. No cabe duda de que Lope de Rueda es una figura de importancia histórica, ni tampoco de que la obra que llevó á cabo tiene cierta importancia en su género. Así y todo, nada hay que pueda llamarse nacional en las comedias de Rueda, las cuales, en su mayor parte, son adaptaciones del italiano; y la ruda hilaridad de sus agudos entremeses es primitiva. Los secuaces posteriores del drama de Séneca, son de menor importancia que Miguel Sánchez y que Juan de la Cueva, quienes prefiguraron la nueva evolución que Lope había de introducir. En cuanto al drama de Miguel Sánchez, sólo han llegado hasta nosotros dos comedias, de suerte que es difícil apreciar su influencia en el drama español. Las tendencias innovadoras de Cueva se manifiestan en la elección de asuntos y en su modo de tratarlos; se abre un camino propio escogiendo asuntos históricos representativos, que desarrolla sin cuidarse de las unidades, y de vez en cuando da la nota de modernismo acercándose á la comedia de capa y espada, ó sea la de costum-

bres. Con todo, Cueva se distingue más como explorador intrépido que como artífice perfecto, y se advierte en él inevitablemente el vacilante andar de todo experimentador primitivo.

Lope de Vega ocupa un nivel más alto como artista, y es, además, un gran inventor. En su forma definitiva, el teatro español es su obra; y, á pesar de lo que en alguna época dijo de Lope de Rueda, á la postre reclamó para sí el honor que sin duda le pertenece. Adelantándose á Tennyson, decía con intención en la *Égloga á Claudio* que

Most can raise the flowers now,
For all have got the seed.

El pasaje vale muy bien la pena de citarse:

Débenme á mí de su principio el arte,
si bien en los preceptos diferencio
rigores de Terencio
y no negando parte
á los grandes ingenios, tres ó cuatro,
que vieron las infancias del teatro.

Pintar las iras del armado Aquiles,
guardar á los palacios el decoro,
iluminados de oro
y de lisonja viles,
la furia del amante sin consejo
la fervorosa dama, el sentencioso viejo.,.

¿A quien se debe, Claudio? ¿Y á quien tantas
de celos y de amor definiciones?
¿A quien exclamaciones?
¿A quien figuras cuantas
retórica inventó? Que en esta parte
es hoy imitación lo que hizo el arte.

Ya está de suerte trivial la senda
que á todos el asunto facilita
porque la copia escrita,
es fuerza que se venda...

Decir todo esto es, sin duda, muy atrevido; pero en el presente caso puede sostenerse.

Una de las principales dificultades para estudiar á Lope ó para persuadir á otros á que lo hagan, es su prodigiosa fecundidad literaria. Pero esta dificultad no es insuperable. Para nuestro objeto inmediato, podemos dejar á un lado sus escritos no dramáticos, carga no pequeña, en cualquier sentido que se tome, pues llenan veintiún volúmenes en cuarto. Quedan sus comedias, cuyo número es pasmoso. Nunca sabremos con precisión cuántas comedias escribió Lope, porque sólo una parte muy pequeña de las que fueron representadas ha sobrevivido, y sus propias declaraciones no son enteramente claras. Hablando de un modo general, parece que escribió como 220 comedias hasta fines de 1603, y desde esta fecha en adelante podemos seguirle de cerca en su galope: el total se eleva á 483 en 1609, 800 en 1618, 900 en 1620, 1.070 en 1625 y 1.500 en 1632. Cuatro años después Pérez de Montalbán publicó un tomo de elogios en memoria del maestro, escritos por diferentes autores—algo así parecido al *Jonsonus Virbius*, en que Ford, Waller y otros escribieron panegíricos en memoria de Ben Jonson en 1638. En esta *Fama Póstuma*, Pérez de Montalbán dice que Lope escribió 1.800 comedias y más de 400 autos y entremeses. Detengámonos un momento á considerar estos números: significan

que Lope no escribió nunca menos de treinta y cuatro comedias por año; que, por lo general, escribió cincuenta; que el término medio se elevó á sesenta, á medida que iba envejeciendo, y que en los últimos tres años de su vida llegó á escribir cien comedias por año, es decir, dos por semana. Las personas devotas suelen exagerar el número de milagros del santo de su devoción; y si el testimonio de Pérez de Montalbán no estuviera corroborado por Lope mismo, pudiéramos sentirnos inclinados á creerle culpable de esta clase de engaños piadosos. Pero la verdad es que no tenemos razones para creer que Pérez de Montalbán incurrió en voluntaria exageración; lo probable es que escribió, hasta donde pudo recordarlo, lo que Lope mismo le dijo. Pero tal vez los cálculos de Lope estaban equivocados. Si hubieran sobrevivido algo así como 1.800 comedias de Lope, nadie tendría el valor de atacarle; pero la mayor parte de ellas perecieron, y tenemos que juzgar á Lope por el resto, comparativamente pequeño, que poseemos: 431 comedias y 50 autos.

Esto viene á ser como si se nos mostraran algunas piedras del Coliseo y se nos invitara, en vista de ellas, á formarnos una idea de Roma. Es muy probable que entre las 1.369 comedias perdidas hubiera verdaderas obras maestras, ya que en la literatura no siempre sobrevive lo mejor; pero es también inconcebible que sólo se salvaran las obras fracasadas. Como lo que existe en el teatro de Lope se extiende desde una comedia escrita cuando tenía doce años hasta la que compuso poco tiempo antes de su muerte, podemos gozar del privilego de

estudiar todas las fases de su portentosa labor; es decir, que podríamos gozar de ese privilegio si tuviéramos tiempo para ello. Si un estudiante leyese sin interrupción el miserable resto que de la obra de Lope ha llegado hasta nosotros, á razón de siete horas al día, gastaría más de seis meses para coronar su deliciosa tarea. Decimos esto con toda seriedad; pero sería ocioso pretender que no encontrase en esa deliciosa tarea algunos pasos escabrosos. Una gran parte de la obra dramática de Lope son improvisaciones gallardas, y no son de las cosas que perduran; pero hay vetas de oro puro en la roca; y en los momentos de inspiración se pone al nivel de los más grandes dramaturgos del mundo.

Él mismo trató de explicar su teoría dramática en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, y el contraste de su teoría con su práctica es muy divertido. Rompe con una profesión de fe en las reglas de Aristóteles, de las cuales sólo sabía lo que alcanzó á aprender de los pedantes académicos del Renacimiento; pero procede á confesar que descuida estos sagrados preceptos, porque el público que paga no se interesa por ellos:

> «porque como las paga el vulgo, es justo
> hablarle en necio para darle gusto.»

Lo único que se aproxima á un principio dramático en el *Arte nuevo* es la aprobación inevitable de la unidad de acción, cuya necesidad no ha sido puesta en duda jamás por ningún dramaturgo que sepa su oficio. Las demás unidades naufragan; y al aspirante á dramático le exhorta solemnemente á que invente un enredo intrincado,

que conserve el interés en toda la comedia, y á que posponga la solución hasta donde le fuere posible, con el objeto de complacer al público, á quien le encanta estar en la incertidumbre hasta el momento final. Todo esto es muy fácil de decir; pero, ¿cómo hacerlo? Lope prosigue exponiendo su opinión en cuanto á los metros más apropiados á ciertas circunstancias y emociones: las lamentaciones quedan mejor en décimas; el soneto se adapta á la incertidumbre; el romance (y mejor aún la octava) es el vehículo de lo narrativo; el terceto debe usarse en los momentos graves, y las redondillas, en las escenas de amor. Y Lope termina confesando que sólo seis de las 483 comedias compuestas por él hasta el año 1609, estaban de acuerdo con las reglas del arte.

¡Cuán manoseado nos parece este lamentar sobre las reglas del arte! Ben Jonson se quejaba de que á Shakespeare le «faltaba el arte»; es decir, que no hacía caso de los preceptos pseudo-aristotélicos sobre la composición dramática, cosa que tampoco hizo Lope; y es precisamente negándose á seguir á los ciegos lazarillos de los ciegos, y dando campo libre á su propio genio individual, como Shakespeare y Lope de Vega se hicieron inmortales. Las reglas pueden servirles á los hombres de talento ordinario; pero la mente original conquista su independencia justamente quebrantándolas con acierto: así llega á inventar una nueva y palpitante forma de arte. En este sentido llamamos á Lope fundador del teatro español. Su don de transformarlo todo raya en lo mágico. Revestido con el esplendor de su fantasía el más mísero jirón de un hecho, como en *La Estrella de*

Sevilla, se convierte en un drama romántico, vivo, lleno de realidad, que cautiva como experiencia personal. Y, á pesar de todo el apresuramiento con que Lope trabajaba, sus mejores efectos no son debidos á rara y feliz casualidad: son el resultado de cálculo deliberado y preciso. Sabemos, por lo que dice Ricardo de Turia en el *Norte de la poesía española*, que Lope frecuentaba asiduamente el teatro; que mucho tiempo después de establecida su reputación, se le veía escuchar absorto cuantas comedias se representaban, y que tomaba notas cuidadosamente de toda escena ó situación impresionante. Nunca se sintió demasiado grande para aprender de los demás, aunque era muy poco lo que podían enseñarle, porque él era el maestro de todos.

Se le hace frecuentemente el cargo de que su fecundidad literaria constituía un error artístico, y que hubiera obrado más acertadamente, en favor de su fama, si hubiera concentrado sus espléndidas facultades en un número menor de comedias, y las hubiera perfeccionado. En otras palabras, que habría logrado más si hubiera hecho menos. Esto puede ser cierto: Virgilio escribió diez versos cada día, y todos han perdurado; Lope escribió tres mil versos al día, y la mayor parte de ellos ha perecido. Pero nosotros debemos de tomar los ingenios tales como son y aceptarlos con gratitud en sus propias condiciones. Distamos mucho de estar seguros de que Lope procediera sin acierto; no solamente tenía que formar su propia reputación, sino que llenar una misión, porque la obra para la cual había nacido: crear un teatro nacional, exigía la fecundidad como requisito indis-

pensable. La producción constante, según las palabras de Chorley, es vital para «la existencia del drama en su verdadera forma de poesía representativa». Esto, sin embargo, está más allá de las facultades de unos pocos hombres de ingenio normal. Schiller y Goethe unidos fracasaron en la creación de un teatro nacional en Weimar; ninguno, fuera de Lope, hubiera podido triunfar en la de un teatro nacional en Madrid. Precisamente en aquellos momentos España, por dicha, produjo un escritor de todo punto anormal que podía lanzar comedias admirables—muchas de ellas imperfectas, sin duda, pero otras verdaderas obras maestras—con tal profusión que veinte hombres de ingenio ordinario no le habrían igualado. Luzán declara que Lope acostumbró de tal suerte al público español á la novedad constante, que ninguna obra podía repetirse después de las dos primeras representaciones. Esto no es completamente exacto. Pero, aun suponiendo que lo fuera, puede decirse que Lope causó igual daño al público que á su obra. Bien, esto puede ser ó no ser así; en nuestro tiempo, por lo menos, las comedias que se representan mil noches seguidas no son siempre las mejores.

Lope estaba á la altura de un público muy exigente, y permaneció á esa altura durante un período de tiempo nunca visto. El crítico más hostil tendrá que confesar que Lope fué el más poderoso inventor en la historia del drama. Sobresalía en todos los géneros. En la tragedia nos dejó obras tales como *Las Paces de los Reyes* y *La Fianza Satisfecha*, y sin duda nos habría dado más obras de este género si el público no se hubiera rebelado

contra una representación tan triste de la vida. Chorley, á quien es imposible dejar de citar cuando se trata de Lope, hace notar el hecho muy significativo de que una tragedia tan notable como *La Estrella de Sevilla*, no esté incluída en sus obras dramáticas ni en las dos grandes colecciones miscelánicas de comedias españolas: las *Escogidas* y las *Diferentes*, como se las llama. Existe solamente como *suelta*. Siendo Lope grande en la tragedia, es más grande todavía, ó á lo menos, grande con mayor frecuencia, en la comedia contemporánea y en el análisis del carácter: *El perro del hortelano*, *La Batalla del honor*, *Los Melindres de Belisa*, *Las Flores de Don Juan*, *La Esclava de su galán* están ahí para probarlo. Hay defectos palpables en las comedias de Lope; pero no siempre podemos estar seguros de que los defectos que más nos molestan no son interpolaciones. Parece que Lope solamente revisó los doce volúmenes de sus comedias (partes IX-XX) publicados desde 1617 hasta 1625, inclusive, y los dos tomos póstumos; una gran parte de su obra ha sido tan maltratada en las ediciones clandestinas, que, como él mismo dice, un verso de su pluma aparece ahogado entre diez versos de la pluma de algún autor desvergonzado ó de algún mísero parasito del teatro.

Lo que maravilla es que tan burdos manoseos no hayan logrado destruir por completo la hermosura de sus concepciones. La concepción dramática y la facultad de destilar de una situación no inverosímil todo su jugo, son las condiciones distintivas de Lope. Tiene menos éxito en sostener un nivel constante en la música

del verso; sabe acariciar el oído con una cadencia rítmica exquisita; pero oye la voz del director, le clava las espuelas á Pegaso, y viene á tierra. La Némesis de la precipitación le persigue, y, como se ha observado con frecuencia, muchos de sus últimos actos son débiles. *La Batalla del honor* es un ejemplo de esto: una espléndida comedia echada á perder por un final muy flojo. Pero este innegable defecto no es privativo de Lope; se advierte en *Julius Cæsar*, cuyo último acto nos muestra á Shakespeare apurado por terminar é hilvanar unas con otras las escenas para entregar puntualmente la obra al ensayador. Seamos justos, y usemos unos mismos pesos y medidas con todo el mundo: encontraremos que las más grandes obras de los más grandes autores frecuentemente resultan en algún punto inferiores á la verdadera perfección. Lope fracasó como los demás, y si fracasó con más frecuencia, es porque escribió mucho más. ¿Es de extrañar que á las veces se sintiera agobiado por la carga? No solamente tenía que inventar enredos y que crear caracteres por centenares; tenía, además, que satisfacer á un público vigilante y exigente con una variedad increíble de su arte métrica, y en este particular no hay quien le iguale ni quien le supere.

Tenemos, pues, que aceptar á Lope como el cielo le hizo, con sus imperfecciones inevitables y con sus dotes incomparables. Tiene el prurito español de brillar, de hacerse conspicuo, de agradar, y condesciende en cautivar casi á costa de cualquier sacrificio. Tiene, sin embargo, una conciencia artística peculiar suya, pone en

peligro su supremacía burlándose de la tribu de los cultos, y vierte igual desdén sobre las comedias del vulgo que estaban destinadas muy en breve á ponerse de moda en los círculos de la corte. Lope no necesitaba pintores de escena para disimular sus faltas. En *Ay verdades que en amor*, se ríe de las comedias

en que la carpintería
suple concetos y trazas.

Y bien podía hacer tal cosa, porque su briosa presentación bastaría para convertir un establo en un palacio. En la comedia que él inventó—empleando la palabra *comedia* en casi idéntico sentido al en que Dante usó *commedia*—su campo es ilimitado: pone sobre las tablas todas las categorías de la sociedad humana, desde reyes hasta payasos, y sabe ser, á su turno, trágico, serio, divertido, patético ó alegre. Tiene la facultad única de crear las más gentiles heroínas del mundo, bellas, seductoras, tiernas y animosas. Tiene el secreto de comunicar la emoción, de inventar el diálogo, siempre apropiado, y está siempre dispuesto á darle vida con un cierto chiste, delicado y humano, á la par que bonachón. No solamente enriqueció á España: en cierto grado, no determinado aún con precisión, porque la historia de la literatura comparada está en su infancia, contribuyó al desarrollo de todos los teatros de Europa.

Dos ó tres ejemplos bastarán para ilustrar esto. Rotrou, como lo indican los manuales, tomó tres ó cuatro, tal vez cinco comedias, de Lope: ahora podemos decir cinco ó quizá seis, porque en el *Cosroès*, de Rotrou, *Las*

Mudanzas de la fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón, de Lope, está combinada con una comedia latina de Luis Cellot. Todos saben que Corneille tomó de Lope *Dom Sanche d'Aragon* y la *Suite du Menteur*. Encuéntranse huellas de Lope en *Les Femmes savantes*, en *L'Ecole des maris*, en *L'Ecole des Femmes*, en *Le Médecin malgré lui*, de Molière, y quizá en el mismo *Tartufe*. Aun con una información incompleta, sería cosa muy fácil hacer una larga lista de deudores extranjeros desde Boisrobert y D'Ouville hasta Lesage. De los imitadores españoles de Lope de Vega no tenemos tiempo para hablar. Él no fundó una escuela; pero todo dramaturgo español del mejor período anda bajo la bandera de Lope. Todavía hay algunos que, con espíritu chicanero, quisieran arrebatarle la gloria de ser el arquitecto del teatro español. Que así sea, pero hasta ellos tienen que confesar que lo encontró de ladrillo y lo dejó de mármol.

LECCIÓN VIII

CALDERÓN

Desde algún tiempo antes de la muerte de Lope de Vega, era un hecho generalmente aceptado que Calderón le reemplazaría como dictador del teatro. No tenía ningún rival serio á la vista. Tirso de Molina estaba por retirado de la escena; Vélez de Guevara y Ruiz de Alarcón, mayores de cincuenta años, habían llegado ya al límite de su capacidad, y el arte de Ruiz de Alarcón era demasiado individual para ser popular. Entre los jóvenes tampoco era posible hallar ningún rival de Calderón. Ancha era la senda ante sus pies. Desarrolló el drama nacional que Lope había creado, é intensificó sus condiciones características, pero sin introducir ninguna innovación radical. Encontró la parte más dura de la labor ya ejecutada, fué el beneficiario de una amplia heredad intelectual; y es opinión muy generalizada que la protección de Felipe IV le permitió explotar aquélla con provecho. Pero dejemos esto para más adelante. Por lo pronto baste decir que la carrera de Calderón, hasta donde nos es posible rastrearla, fué un triunfo no interrumpido. Por desgracia, ahora sólo podemos hacer un esbozo de su biografía. Un año después de la muerte de Calderón, publicó un corto resu-

men de su vida su admirador y editor Juan de Vera Tassis y Villarroel; pero como Vera Tassis tenía treinta ó cuarenta años menos que Calderón, naturalmente desconocía las circunstancias de la juventud del gran dramaturgo. Comienza torpemente con un error en cuanto á la fecha del nacimiento de Calderón; es indigno de confianza en cuestiones de hecho, y se complace en vacuos panegíricos. Por el momento nos vemos condenados á cocer ladrillos con escasísimas briznas de paja; pero si, como parece probable, el Dr. Pérez Pastor rueda con tan buena fortuna con Calderón como con Cervantes, más de una laguna será colmada antes de mucho tiempo (1).

Pedro Calderón de la Barca nació en Madrid el 17 de Enero de 1600. Quedó huérfano en temprana edad. Su madre, que era de origen holandés, murió en 1610; su padre, secretario del Consejo del Tesoro, parece haber causado disgusto á la familia de su primera mujer casándose en segundas nupcias, por lo cual fué excluído de la administración de una capellanía que á la familia pertenecía, y murió en 1615. Calderón fué educado en el colegio de jesuítas de Madrid, y más tarde estudió teología en la Universidad de Salamanca con el objeto de ocupar la capellanía mencionada; pero abandonó su

(1) No necesitamos decir que este pasaje se escribió cuando todavía vivía el Dr. Pérez Pastor. Las contribuciones del Dr. Pérez Pastor á la historia del teatro español y las investigaciones que llevó á cabo sobre las vidas de Cervantes, de Lope de Vega y de Calderón han aumentado, y en gran manera, nuestro caudal de noticias. La muerte de este eminente erudito ha sido una pérdida irreparable para todos los que estudiamos la literatura española.

idea, y se dedicó á la literatura. Se ha dicho que colaboró con Rojas Zorrilla y Belmonte Bermúdez en escribir *El mejor amigo el muerto*, y se le designa específicamente como autor del acto tercero. Por otra parte, se dice que *El mejor amigo el muerto* fué representado en la Nochebuena de 1610; y, si esto fuere así, hay que abandonar la atribución que se le hace, porque Calderón era entonces un niño de diez años, y Rojas sólo contaba tres. También debemos vacilar en aceptar la aseveración, no comprobada, de Vera Tassis, de que Calderón escribió *El Carro del Cielo* á los trece años de edad. Estas «tiernas leyendas de la infancia» suelen acumularse alrededor de todos los grandes hombres. Hasta donde puede colegirse, Calderón apareció por primera vez ante el público en 1620-22 en las justas literarias celebradas en Madrid en honor de San Isidro, el santo patrono de la ciudad; y en esta última ocasión, Lope de Vega, que era exuberante en la alabanza, acogió al recién venido como aquel

> que merece en años tiernos
> el laurel que con las canas
> suele producir el tiempo.

Desde la época de estos primeros triunfos en adelante, Calderón nunca retrocedió.

En 1621, cuatro años antes de llegar á su mayor edad, se le concedió licencia para administrar su patrimonio. Vera Tassis sostiene que Calderón entró al ejército en 1625, y que prestó servicio en Milán y Flandes entre 1625 y 1635. Si así fuere, su servicio debió de

ser muy corto, porque ya estaba en Madrid el 11 de Septiembre de 1625, y residía todavía en esta ciudad el 16 de Abril de 1626. Le encontramos de nuevo en Madrid, y en malos pasos, en Enero de 1629. Su hermano Diego había sido apuñalado por el comediante Pedro de Villegas, quien se llamó á iglesia en el convento de monjas trinitarias. Calderón y sus compañeros decidieron apoderarse del culpable, forzaron la entrada, maltrataron á las monjas, les arrancaron los velos y las insultaron con groseras palabras. Tales procederes son contrarios á cuanto sabemos de Calderón; pero esta era la versión corriente, y ese rumor aleteaba en los palomares de los devotos. La supuesta fechoría de Calderón y de sus compañeros fué denunciada por el predicador á la moda Hortensio Félix Paravicino, en un sermón pronunciado ante Felipe IV el 11 de Enero de 1629. Calderón tomó el desquite refiriéndose sarcásticamente en *El Príncipe constante* al galimatías con que aquel vociferador popular se expresaba:

> Una oración se fragua
> fúnebre, que es un sermón de Berbería.
> Panegírico es que digo al agua,
> y en emponomio Horténsico me quejo.

Pero «el rey de los predicadores y el predicador de los reyes», aunque muy dispuesto á atacar á los demás, no se sentía inclinado á compartir este privilegio; el rey le prestó oídos, y Calderón fué detenido. Como la pulla no aparece en el texto de *El Príncipe constante*, probablemente el autor fué puesto en libertad en la inteli-

gencia de que el pasaje agresivo sería suprimido de toda edición; pero es igualmente probable que Calderón, que no tenía un átomo de rencor en su carácter, borrara los versos cuando la obra fué publicada después de la muerte de Paravicino, que ocurrió en 1633.

La aventura no parece haberle dañado en manera alguna, y su fama creció rápidamente. La cronología de sus comedias no se ha fijado todavía; pero es un hecho cierto que su actividad en este período fué muy notable. Parece probable que ya había colaborado con Pérez de Montalbán y con Antonio Coello en *El Privilegio de las mujeres*, durante la visita del Príncipe de Gales (más tarde Carlos I) y del Duque de Buckingham á Madrid en 1623. *El Sitio de Breda*, sin duda, fué escrito poco después de la rendición el 8 de Junio de 1625; *La Dama duende* no es posterior á 1629; *La Cena de Baltasar* fué representada en Sevilla en 1632, año en que también fué puesta en escena *La Banda y la flor*, y en que fué impreso *El Astrólogo fingido; Amor, honor y poder*, *La Devoción de la Cruz* y *Un Castigo en tres venganzas* fueron publicadas en una edición furtiva en 1634. Dos años más tarde le encantó tanto á Felipe IV la obra *Los tres mayores prodigios* (comedia palaciana muy infeliz, dada en el Buen Retiro) que decidió admitir á Calderón en la Orden de Santiago. La pretensión oficial fué concedida el 3 de Julio de 1636, y la investidura se verificó el 8 de Abril de 1637. En 1636, doce de las comedias de Calderón fueron publicadas por su hermano José, quien imprimió otras doce en 1637. Estos dos volúmenes aumentaron inmediatamente la

reputación del autor, y con justísima razón, porque, además de *La Dama duende* y de *La Devoción de la Cruz* (ya mencionadas), el primero contenía, entre otras comedias, *La Vida es sueño*, *Casa con dos puertas*, *El Purgatorio de San Patricio*, *Peor está que estaba* y *El Príncipe constante;* mientras que el segundo volumen, además de *El Astrólogo fingido* (ya nombrado), contenía *El Galán fantasma*, *El Médico de su honra*, *El Hombre pobre todo es trazas*, *Á secreto agravio secreta venganza* y la típica comedia palaciega *El mayor encanto amor.*

Aparte del aprecio popular que tan justamente merecía, Calderón era, á no dudarlo, favorito especial de Olivares, quien nunca se andaba corto en darle á Felipe toda clase de juguetes y de pasatiempos, y quien, en cierto modo, por decirlo así, cobraba el barato en estos casos de aquellos á quienes escogía para altos empleos. Grandes preparativos se hicieron para una suntuosa representación de *El mayor encanto amor* en el Buen Retiro en 1639. Al Virrey de Nápoles se le indujo á preparar un arreglo con el ingenioso tramoyista florentino Cosme Lotti. Se erigió un escenario flotante alumbrado por tres mil linternas; sentados en sus góndolas el Rey y su séquito, presenciaron la representación; y la noche terminó con un banquete. Estos espectáculos extravagantes eran frecuentes. En Febrero de 1640 tenemos noticia de una escena tempestuosa en un ensayo, en que Calderón fué herido. Se dice generalmente que trabajaba en su *Certamen de amor y celos*, cuando estalló la revolución catalana en 1640, y

que lo terminó con toda prisa para poder entrar en campaña. Esta es una leyenda pintoresca; y como casi todas las de su clase, parece algo dudosa. El 28 de Mayo de 1640, antes de que comenzara la rebelión, Calderón se alistó en una tropa de coraceros, formada por Olivares, Capitán General de la caballería española; pero no ocupó su puesto en las filas hasta el 29 de Septiembre del mismo año. Se mostró buen soldado; fué empleado en misión especial, y obtuvo ascenso. Su salud, como sucede casi siempre en el caso de aquellos que han de vivir largo tiempo, nunca fué robusta, lo que le obligó á pedir su baja el 15 de Noviembre de 1642. En 1645 se le concedió una pensión de treinta escudos mensuales. Esta no le era pagada con puntualidad, y en más de una ocasión se vió obligado á importunar al tesorero por pagos atrasados.

Había llegado ya á aquella edad en que los hombres empiezan á perder sus parientes y sus amigos. En Junio de 1645, su hermano José murió en la acción de Camarasa, y su hermano Diego falleció en Madrid el 20 de Noviembre de 1647. La vida de Calderón fué por lo general correctísima; pero tuvo sus flaquezas, y su comercio con el teatro le expuso á la tentación. No sabemos quién fuera la madre de su hijo Pedro José, pero puede darse por seguro que sería una actriz. Ella murió por ahí en 1648 ó 1650, poco después del nacimiento del niño, á quien se le hizo pasar por sobrino de Calderón. En 1648 Calderón estuvo gravemente enfermo, y en Diciembre de 1650 alegó su edad avanzada y su fuerza decreciente como motivo para retirarse del

servicio del Rey; anunció su propósito de ordenarse, y solicitó que, á pesar de esto, se le continuara pagando su pensión. Había sido recibido como hermano tercero de San Francisco, y aceptado el nombramiento á la capellanía que pensó tomar cuando fué á la Universidad de Salamanca más de treinta años antes. Dicha capellanía fué fundada por su abuela en 1612. Recibió las órdenes sagradas en 1651, y parece haber sido un sacerdote ejemplar.

Se hizo una tentativa para utilizar sus talentos en una nueva dirección. Se le suplicó que escribiera una crónica de los Hermanos Terceros de San Francisco. Acometió la obra en 1651; pero tuvo que abandonarla en 1653, debido á sus muchas ocupaciones. En una carta de esta época, dirigida al Patriarca de las Indias, Alfonso Pérez de Guzmán, Calderón declara que se había propuesto al ordenarse dejar de escribir para el teatro, y que sólo había cedido á la súplica personal del Primer Ministro, Luis de Haro, quien le había rogado que continuara haciéndolo en obsequio del Rey. En la misma carta Calderón dice que se le había censurado por haber escrito autos sacramentales; que una gracia que se le había hecho había sido revocada por oposición de una persona desconocida —*no sé quién*— la cual aseveraba que la poesía era incompatible con el sacerdocio; y concluye la carta pidiéndole al Primado que dé una decisión definitiva: «si es bueno, no me obste; y si es malo, no se me mande». La tendencia de esta epístola alambicada es clara: la revocada merced había sido sin duda una capellanía en Toledo, y Calderón le

dió á entender al Primado con toda cortesía, que no suministraría más autos mientras no se le compensara con el empleo de que había sido privado. La indicación fué atendida; se le nombró capellán de los Reyes Nuevos de Toledo en 1653, lo que calmó sus escrúpulos. Durante el resto de su vida escribió la mayor parte de los autos representados en Madrid, y de muy buena gana escribió las piezas cortesanas que se daban en el palacio del Buen Retiro Alguna idea de la importancia que tenían estas representaciones puede colegirse de los *Avisos* de Barrionuevo, quien nos da á entender que mientras el enemigo estaba á las puertas, y no había un real en el Tesoro, y el Rey tenía que contentarse con huevos para su cena, y á la Infanta se le servía un capón que hedía á perro muerto, y el bufón de la Corte, Manuelillo de Gante, pagaba postres á la Reina, siempre había dinero con que retribuir al tramoyista Juan Antonio Forneli, para mantener un elenco de veinticuatro hasta setenta actrices, y para importar de Génova cubas de costoso aceite de jazmines para el teatro.

Fuera de la composición de autos y de comedias palacianas, la vida de Calderón, de ahí en adelante, no ofrece ningún acontecimiento interesante. Su posición en España estaba sólidamente establecida; pero los extranjeros se mostraban un tanto reacios. El viajero francés Bertaut se formó una pobre opinión de una de las comedias de Calderón que vió en 1659, y una idea todavía peor del autor, á quien vió ese mismo día: «Por su conversación vi que sabía muy poco, aunque ya peina ca-

nas. Discutimos un poco sobre las reglas del drama, que no conocen en aquel país, y de las cuales se mofan». Esta parece haber sido la opinión general entre los franceses (1). Chapelain, en carta á Carrel de Sainte-Garde el 29 de Abril de 1662, dice que él había leído un resumen de una comedia de Calderón: «por la cual he conocido al menos que si los versos son buenos, su propósito es muy malo, y la ejecución ridícula». ¿Qué otra cosa podía haber pensado un campeón de las unidades?

Aunque Calderón era un sacerdote irreprochable, no le dejaron en paz los faramalleros y cazadores de herejías. Su auto sobre la conversión de la excéntrica Cristina de Suecia fué prohibido en 1656. Otro, titulado *Las órdenes militares ó Pruebas del segundo Adán*, que no dió lugar á ninguna objeción cuando fué representado ante el Rey el 8 de Junio de 1662, fué denunciado á la Inquisición, las copias manuscritas fueron confiscadas, y se negó el permiso para que volviera á ser representado. No había herejía en este auto, y la prohibición fué retirada nueve años más tarde. En 18 de Febrero de 1663, Calderón fué nombrado capellán de Felipe IV,

(1) No obstante esto, Quinault había hecho la adaptación de *El Galán Fantasma*, con el título de *Le Fantôme amoureux*, el cual fué traducido al inglés por Sir William Lower con el nombre de *Amorous Fantasme* en 1660. Hay otras imitaciones francesas de Quinault, Scarron y Tomás Corneille. Calderón era popular en Italia. Ya en 1654 el Cardenal Giulio Rospigliosi (después Clemente IX) escribió el libreto de *Dal male il bene*, calcado en *No siempre lo peor es cierto*, y la música fué compuesta por Antonio María Abbatini y Marco Marazzoli. En 1656 fué arreglado para el teatro italiano *El mayor monstruo los celos*, por Giacinto Andrea Cicognini, quien hizo más tarde muchas otras adaptaciones de las comedias de Calderón. Véase un interesante y erudito ensayo del Dr. Arturo Farinelli en la *Cultura Española* (Madrid, Febrero, 1907), págs. 123-127.

empleo que no tenía emolumentos, y en ese mismo año ingresó en la Congregación de San Pedro, de la cual fué nombrado superior en 1666. Continuó escribiendo comedias palaciegas durante el reinado siguiente: *Fieras afemina amor* y *La estatua de Prometeo* fueron representadas en honor de la Reina Madre en su cumpleaños (en 1675 y 1679, respectivamente, según parece); y *El segundo Escipión* fué llevado á las tablas el 6 de Noviembre de 1677 para conmemorar la mayor edad de Carlos II. El 24 de Agosto de 1679 se dictó una Real orden que concedía á Calderón ración de cámara en especie por sus servicios, su ancianidad y su pobreza; esto es desconcertante, porque su testamento (hecho veintiún meses después) demuestra que su posición era muy holgada.

Hay unas frases intranquilizadoras en la advertencia al quinto volumen de las comedias de Calderón: Vera Tassis dice que el dramaturgo trató de hacer una lista de las comedias falsamente atribuídas á él, y agrega que «su achacosa edad no permitió pudiese hacer entero juicio de ellas». ¿Qué quiere decir con esto Vera Tassis? ¿Debemos entender que el entendimiento de Calderón se había enturbiado ligeramente hacia el fin de sus días, hasta el punto de que no podía distinguir sus propias comedias de las ajenas, y que tal vez se había apoderado de él la idea, no rara en los viejos, de que podía morirse de hambre? Seguramente que no. Las aseveraciones que hacen los solicitantes en materias pecuniarias suelen carecer de claridad. Es muy natural que la memoria de Calderón empezara á flaquear al acercarse á

los ochenta años; pero en otros aspectos su mente estaba en pleno vigor. Su *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, compuesto para celebrar la boda de Carlos III con María Luisa de Orleans, se estrenó en el Buen Retiro el 3 de Marzo de 1680, y fué representado más tarde, para solaz del vulgo, en los Corrales del Príncipe y de la Cruz veintiuna veces seguidas, lo que era un gran éxito para aquellos tiempos. Por más de treinta años se había encargado á Calderón de escribir autos para Madrid, y en 1681 emprendió su labor como de costumbre, pero cuando trabajaba en *El Cordero de Isaías* y *La divina Filotea* le faltaron las fuerzas. Sólo pudo terminar uno de estos dos autos, y dejó el otro para que lo completara Melchor Fernández de León. Hizo testamento el 20 de Mayo, tuvo que guardar cama, y agregó un codicilo el 23 de Mayo, en el cual legaba sus manuscritos á Juan Mateo Lozano, cura de la parroquia de San Miguel en Madrid. Fué éste quien escribió la aprobación al tomo de *Autos Sacramentales, alegóricos y historiales*, publicado en 1677. Calderón murió el domingo de Pentecostés, 25 de Mayo de 1681.

Casi todo lo que de él sabemos es altamente honroso para su memoria. Vera Tassis, que le había conocido íntimamente—aunque acaso con menos intimidad de la que él quiere dar á entender—se complace en ponderar la pródiga caridad de Calderón, su modestia y su cortesía, su benevolencia al hablar de sus contemporáneos, su paciencia y su dulzura para con sus envidiosos calumniadores. Calderón era un caballero, á la par que un grande hombre de letras, combinación rarísima.

Como Lope de Vega, parecía poco inclinado á considerar sus comedias como buena literatura; pero, á diferencia de Lope, no parece haber cambiado de opinión en este particular. En su carta al Patriarca de las Indias habla despectivamente de la poesía como de una debilidad, acaso perdonable en cortesanos ociosos, y que él miraba con desdén desde que había abrazado la carrera eclesiástica. Su menosprecio por su propia labor está conmemorado en un ponderoso epitafio, escrito por aquellos que mejor le conocían:

CAMŒNIS OLIM DELICIARUM AMÆNISSIMUM FLUMEN
QUÆ SUMMO PLAUSU VIVENS SCRIPSIT,
MORIENS PRÆSCRIBENDO DESPEXIT.

Nunca se interesó lo bastante por sus dramas seculares para coleccionarlos, aunque se quejaba de que se le desfiguraba su obra en las ediciones clandestinas que circulaban de mano en mano. Según Vera Tassis, corrigió *Las Armas de la hermosura* y *La Señora y la Criada* para el tomo cuarenta y seis de las *Escogidas*, impreso en 1679; pero no dió ningún otro paso para proteger su reputación, aunque ya, al final de su vida, acometió una edición de los autos, cuyo asunto sagrado los investían á sus ojos de una importancia que nunca podía atribuirse á ningún drama secular. Á la casualidad debemos una lista autorizada de sus comedias: la formó diez meses antes de su muerte, atendiendo al ruego solícito del almirante Duque de Veraguas (descendiente de Colón), y está incluída en el prólogo al *Obelisco fúnebre, pirámide funesto*, publicado por Gaspar Agustín

de Lara en 1684. Las comedias de Calderón fueron impresas por Vera Tassis, quien no tuvo acceso á los manuscritos originales que estaban en posesión de Lozano, de lo cual Lara ha tenido cuidado de informarnos. Vera Tassis era un editor bastante competente, si hemos de juzgar con el criterio de aquel entonces. No es temerario decir que á esta feliz casualidad debe Calderón no pequeña parte de su fama internacional. Durante mucho tiempo fué el único de los grandes dramaturgos españoles cuyas obras era fácil conocer. Los estudiantes ansiosos de leer á Lope de Vega—si es que los había—no podían encontrar ninguna edición de sus obras. Las de Tirso de Molina eran todavía más difícil de obtener. Las circunstancias contribuyeron á concentrar la atención sobre Calderón con detrimento de sus colegas. Con la mejor voluntad del mundo, es imposible representar las obras de autores cuyas comedias no son asequibles; pero á Calderón se le encontraba en cualquier librería; y algunas de sus comedias, junto con dos ó tres de Moreto, siguieron representándose todavía hacia fines del siglo XVIII, cuando la influencia francesa predominaba en la escena española.

Así sobrevivió Calderón en España; y gracias á esto vino á ser considerado por los evangelistas del movimiento romántico en el extranjero como el primer representante del drama español. Algunos de éstos aminoran el mérito de Lope de Vega, sin otro conocimiento de su teatro que el de dos ó tres comedias suyas encontradas al acaso. Los escritores alemanes se distinguieron por su vehemente dogmatismo. Friedrich von Schlegel

declara que, mientras Shakespeare solamente había enunciado el enigma de la vida, Calderón lo había resuelto, mostrando de esta suerte ser «en todas condiciones y circunstancias el más cristiano, y, por tanto, el más romántico de los poetas dramáticos». August von Schlegel fué tan ditirámbico como su hermano. Descartaba las comedias de Lope, diciendo que contenían situaciones interesantes y chistes inimitables *(Del Chiste*, por Schlegel, es una de las numerosas obras maestras que el mundo anhela conocer); se vuelve hacia Calderón y le aclama como «hombre bendecido», y, en un éxtasis retórico, le proclama como «la eminencia culminante de la poesía romántica». Hoy ya nadie escribe en este estilo, y la pérdida es de aquellas que pueden soportarse con indiferencia. Ya no nos sentimos conmovidos al leer que «las lágrimas de Calderón reflejan el aspecto del cielo, como la gota de rocío sobre una flor al rayo del sol», imágenes que nos dejan fríos. Pero la retórica de los dos Schlegels, Tieck y otros era muy efectiva en aquel tiempo.

Se susurró en el extranjero que los alemanes habían descubierto el genio dramático supremo del mundo; los grandes nombres de Goethe y de Shelley se citaban entre los adoradores del nuevo sol que se había levantado en el cielo de la poesía; la superstición se extendió hasta Inglaterra, y parecía haber inficionado á un grupo de talentosos jóvenes en Cambridge-Trench, Fitz-Gerald y Tennyson. En *The Palace of Art*, en su primera forma, Calderón fué presentado entre muy extraño cortejo:

Cervantes, the bright face of Calderon,
  Robed David touching holy strings,
The Halicarnassëan, and alone,
  Alfred the flower of kings,

Isaïah with fierce Ezekiel,
  Swarth Moses by the Coptic sea,
Plato, Petrarca, Livy and Raphaël,
  And eastern Confutzee.

Esta abigarrada compañía se dispersó más adelante. En la refundición de *The Palace of Art* no hay puesto para Calderón, y la supresión de él no causa mayor asombro que la del oriental Confucio. Se le admira como espléndido poeta y como gran dramaturgo, pero ya no le vemos como le vió Tennyson en 1833 sobre un pináculo de gloria sublime y solitario; «un Melquisedec poético, sin padre espiritual, sin madre espiritual, sin nada que le rodee y explique ó justifique las causas de su grandeza». Como dice Trench, no hay tales apariciones en la literatura, y Calderón ha cesado de ser un misterio ó un milagro. Sin embargo, no es extraño que los que tomaron á los Schlegels por guías le vieran bajo esta luz. El hecho de que las obras de otros dramaturgos españoles no fueran fácilmente asequibles, necesariamente creó una idea exagerada de la originalidad é importancia de Calderón, porque era poco menos que imposible compararle con sus rivales. Hoy nos encontramos mejor colocados. Hoy sabemos—lo que nuestros abuelos no podían saber—que Friedrich von Schlegel se equivocó de medio á medio, cuando le aseguró al mundo que Calderón era demasiado rico para pedirle prestado á nadie. En literatura nadie es dema-

siado rico para no pedir prestado á nadie, y la deuda de Calderón á sus predecesores es muy grande. Baste un ejemplo entre muchos: el segundo acto de *Los Cabellos de Absalón* está tomado casi literalmente del tercer acto de la sombría y siniestra tragedia de Tirso de Molina *La Venganza de Tamar*.

Este no era crimen ante el código establecido de la moralidad en asuntos literarios. La mayor parte de los dramaturgos españoles de aquella época tomaban generosamente lo ajeno. Lope de Vega cabalmente tenía tal facundia de invención, que nunca incurrió en esa tentación; así también muy raras veces colaboró con otros. Lejos de ser una ayuda esta división del trabajo, era casi un obstáculo para él, porque podía escribir cien versos en el tiempo reclamado para consultar con su colaborador. Pero Lope de Vega era único. Manuel de Guerra, en su famosa *Aprobación* á la *Verdadera Quinta Parte* de las comedias de Calderón, le llama «monstruo de ingenio». Estas palabras recuerdan el «monstruo de la naturaleza», frase que Cervantes aplicó á Lope; pero hay una diferencia muy notable entre los dos hombres, diferencia que tal vez campea en las dos frases. Lope estaba poseído de un instinto irresistible que le empujaba á una creación constante, y á las veces descuidada; Calderón crea con menos prodigalidad; trata los temas existentes sin escrúpulo, y sus refundiciones son algunas veces perfectas. Sus adoradores nunca nos permiten olvidar, por ejemplo, que en *El Alcalde de Zalamea* transformó una de las brillantes improvisaciones de Lope en un drama poderosísimo; y citan como caso pa-

ralelo la *Electra* de Eurípides y la *Electra* de Sófocles. Así también, cuando Calderón recibe un premio en las justas poéticas celebradas en Madrid en 1620-22, los calderonianos de la extrema derecha recuerdan «al niño Sófocles bailando en las fiestas después de la batalla de Salamina». ¿Para qué entrometer á Sófocles? Hay grados. Es perfectamente cierto que Calderón hizo una comedia admirable del esbozo de Lope; pero también lo es que la concepción dramática de *El Alcalde de Zalamea* se le debe á Lope y no á Calderón.

Cualquiera otro dramaturgo en el lugar de Calderón habría tenido que aceptar las convencionalidades que Lope le había impuesto al teatro español, presentaciones convencionales de la lealtad y del honor. Calderón consagró sus magníficas dotes á modelar estas convenciones en algo así como un código. Su inclinación á imitar puede considerarse como indicativa de que él no era inventor en el sentido más lato de la palabra, y la substancia de sus comedias demuestra que raras veces se interesaba por la figuración de caracteres. Pero tenía el sentido teatral más sagaz, y, una vez que se le suministraba un tema, podía extraer de él intenso grado de interés dramático. Además, iguala á Lope en la habilidad con que elabora un enredo complicado, y le vence en la destreza con que emplea los recursos mecánicos de la escena. Además de estos talentos de orden menor, tiene el don de la dicción impresionante y adornada. No deja de ser desventajoso que muchos de los que le leen en traducciones comiencen con *La Vida es sueño*, hermosa comedia simbólica, desfigurada por la

introducción de un carácter tan inverosímil como Rosaura, que pronunciaba discursos cultos enteramente fuera de sazón. Calderón suele caer en estas aberraciones transitorias; sin embargo, en sus mejores días es casi insuperable. Léase, por ejemplo, el majestuoso apóstrofe del Demonio en *El Mágico prodigioso*, que Trench compara, no sin justicia, con Milton. El discurso á Cipriano apenas si pierde nada de su esplendor en la versión de Shelley:

Chastised, I know
The depth to which ambition falls; too mad
Was the attempt, and yet more mad were now
Repentance of the irrevocable deed:—
Therefore I chose this ruin with the glory
Of not to be subdued, before the shame
Of reconciling me with him who reigns
By coward cession.

Hubo un tiempo en que estuvo en moda alabar á Calderón principalmente como filósofo dramaturgo, y puede ser que á esta cualidad filosófica les deban sus comedias mucha de la boga de que en un tiempo gozaron, y de que, en un grado muy inferior, gozan todavía en Alemania. La verdad es que sólo dos comedias de Calderón pueden clasificarse como filosóficas: *La Vida es sueño* y *En esta vida todo es verdad y todo es mentira;* y en cuanto á esta última surge una cuestión respecto de su originalidad. Los críticos franceses han sostenido que *En esta vida* ha sido tomada del *Héraclius* de Corneille, en tanto que los españoles arguyen que el drama de Corneille está tomado del de Calderón. *Á priori* nos sentiríamos inclinados á admitir la preten-

sión española, porque Corneille—no queremos insistir demasiado en este punto—era más dado á pedir prestado á España, que á darles prestado á los dramaturgos españoles sus contemporáneos. Pero nos encontramos con el pícaro hecho de que el *Héraclius* apareció en 1647, en tanto que *En esta vida* no fué impresa sino en 1664. Esto no es decisivo, porque ya hemos visto que Calderón no se interesó lo bastante para imprimir sus comedias, y sabemos, de soslayo, que *En esta vida* se ensayaba en Madrid por la compañía de Diego Osorio, en Febrero de 1659. Desde cuándo se había escrito, es cosa que no podemos decir ahora. La idea de que Calderón tomara sus asuntos del autor francés no puede ser desechada como imposible, porque el *Cid* de Corneille fué adaptado por Diamante en 1658 (1). Tal vez tanto Calderón como Corneille se inspiraron en *La Rueda de la fortuna* de Mira de Amescua, comedia que, según consta en la famosa carta en que Lope de Vega menosprecia á *Don Quijote*, fué escrita en 1604, ó antes. Pero, cualquiera que sea la explicación que aceptemos, la originalidad de Calderón resulta comprometida. Con todo respeto á las eminencias que han discutido esta cuestión de prioridad, permítasenos afirmar que han demostrado un ardor innecesario sobre un asunto bastante baladí. Ni el *Héraclius* ni *En esta vida* son obras maestras, y el Sr. Menéndez

(1) Si Calderón es realmente el autor del sainete titulado *El Labrador Gentilhombre*, impreso con *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, evidentemente había leído el *Bourgeois gentilhomme*, de Molière; pero la paternidad del sainete es muy incierta.

y Pelayo sostiene que *En esta vida* hay sólo una situación notable, la décima escena del primer acto, cuando Heraclio y Leonido pretenden ser hijos de Mauricio, y Astolfo se niega á decir cuál de los dos está equivocado:

> Que es uno dellos diré;
> pero cuál es dellos, no.

Esto vale tanto como decir que la comedia de Calderón no es una gran maravilla, porque son muy pocas las obras serias que alguna vez suben á las tablas, á menos que el primer acto sea bueno. El más premioso empresario y el más perezoso censor de teatro leen apenas hasta el fin del primer acto. Pero si se descarta *En esta vida*, se priva á Calderón de la mitad de sus títulos á ser considerado como dramaturgo filosófico. Nos queda todavía *La Vida es sueño*, drama noble y, según parece, original, desfigurado, como ya hemos dicho, por afectaciones verbales, tales como el pareado del principio sobre el

> Hipogrifo (1) violento
> que corriste pareja con el viento,

(1) La mayor parte de los españoles que ridiculizan á Calderón por haberse servido del vocablo «hipogrifo», suelen, ellos mismos, incurrir en error al pronunciarlo y al escribirlo. Hipógrifo es una equivocación; esta palabra no es esdrújula, como puede verse en *La Gatomaquia* de Lope de Vega (silva vii):

> Que vemos en Orlando el hipogrifo,
> monstruo compuesto de caballo y grifo.

Calderón mismo la empleó como llana en su auto *La lepra de Constantino*. Para otros ejemplos, véase á Rufino José Cuervo, *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano con frecuente referencia al de los países de Hispano-América*. Quinta edición (París, 1907), págs. 11-12.

que generalmente es citado contra el autor. Así también, cuandoquiera que se hace mención de *La Vida es sueño*, se nos dice casi siempre que, como para probar que la vida en verdad es un sueño, «una Reina de Suecia murió en el teatro en Stokolmo durante la representación». Este cuentecillo pintoresco no parece ser cierto; y, en todo caso, no agrega nada más al interés del drama de lo que las máculas verbales le quitan. El punto débil de la obra es el repentino desfallecimiento de Segismundo al ser vuelto al calabozo; pero, por lo demás, la concepción es admirable en fuerza y en dignidad.

Hay muchos críticos que encuentran estas cualidades en las tragedias de Calderón, y nosotros también las vemos en *Amar después de la muerte*. La escena en que Garcés describe cómo asesinó á Doña Clara y en que Don Álvaro le interrumpe diciendo:

¿Fué
Como ésta la puñalada?

es, como lo dice el Sr. Menéndez y Pelayo, digna de Shakespeare; y hace ya mucho tiempo que le recordó á Trench la escena de *Cymbeline*, en donde la confesión de Iachimo

Whereupon—
Methinks, I see him now—

es cortada por Posthumus con

Ay, so thou dost,
Italian fiend!

Pero, por algún motivo, *Amar después de la muerte* no se cuenta entre las más famosas tragedias de Calderón; y seguramente no es de las más típicas, no es tan típica por cierto como *Á secreto agravio secreta venganza*, y dos ó tres más. Aquí la nota de pasión genuina es casi siempre débil, y á las veces, falta en absoluto. Otelo asesina á Desdémona en un rapto de divina desesperación, porque la cree culpable, y porque la ama: los héroes celosos de Calderón, con excepción del Tetrarca en *El mayor monstruo los celos*, asesinan como en cumplimiento de un deber social. En *Á secreto agravio secreta venganza*, Don Lope de Almeida, con sus interminables soliloquios, cesa de ser humano, y se convierte en la encarnación de lo que hoy consideramos ser un necio y convencional código de honor. Doña Leonor en este drama no es tan completamente inocente de pensamiento como Doña Mencía en *El Médico de su honra;* pero Don Lope de Almeida asesina á la una y Don Gutierre Alfonso Solís asesina á la otra con la misma impasible premeditación demostrada en *El Pintor de su deshonra* por Don Juan de Roca, quien tiene alguna justificación aparente para matar á Doña Serafina.

Á pesar de toda la habilidad empleada en su composición, estas tragedias no nos conmueven profundamente, y dejarían de interesarnos, si no fuera porque entrañan las ideas aceptadas sobre el punto de honor en España durante el siglo XVII. Es muy difícil para nosotros ver hoy las cosas como entonces las veían los españoles. Comenzaban dando por sentado que un insulto personal no podía lavarse sino con la sangre del ofen-

sor; muere un hombre en la lucha leal de un duelo, y los sobrevivientes del muerto deben darle muerte al matador. La Europa moderna, como lo dijo Chorley hace más de medio siglo, no tiene nada que á esto se parezca, con excepción de la terrible *vendetta* corsa. Y según lo dice esa misma grande autoridad— la más grande que hayamos tenido en Inglaterra en lo concerniente al teatro español—«bajo la devoción infinita que los castellanos le profesaban al sexo femenino, había un convencimiento de su flaqueza universal y absoluta». Para los españoles — continúa diciendo Chorley — «la castidad de ninguna mujer estaba segura sino en la absoluta separación de los hombres: la falta la daban por cometida y el honor por perdido en todo caso en que hubiera existido el riesgo de que cualquiera de las dos cosas fuera posible. Más aún: si llegaba á suceder que un caso fortuito hubiera puesto en tentación á una dama, cuya inocencia pudiera ser demostrada á su señor, la sola apariencia de falta ante los ojos del mundo, tenía que ser lavada con la sangre de ella». Se ha dicho con frecuencia, que en Calderón el honor es lo que el destino en el drama griego.

Este código del honor nos parece á muchos de entre nosotros una inmoral supercheria, y es muy difícil suponer que Friedrich von Schlegel tuviera, ante los ojos, *El Médico de su honra*, cuando declaró que Calderón era «en todas condiciones y circunstancias el más cristiano... de los poetas dramáticos». Es difícil imaginarse cosa más anticristiana que la conducta de Don Gutierre Alfonso Solís que se nos presenta como de-

chado; pero, sin duda, mereció la aprobación de los espectadores contemporáneos. En esta glorificación del puntillo, Calderón es estrictamente representativo: reproduce las ideas convencionales que dominaron durante cierto tiempo, en ciertas complicadas condiciones, dentro de ciertas latitudes y longitudes. Esa verosimilitud local, que contribuyó al triunfo inmediato de sus obras, hoy ha venido á ser una limitación. El dramaturgo puede haber copiado fielmente la vida, en cuanto representa aspectos transitorios de ella con toda fidelidad; pero no fué fiel á la naturaleza universal, y por eso no produce impresión duradera. Esto, ó algo semejante, ha sido dicho una y mil veces, y, creemos, que con sobrada razón. Á pesar de todo, Calderón sigue en su puesto como el portavoz de su tiempo.

Ni es menos representativo en sus comedias de capa y espada, que son en verdad representaciones dramáticas de costumbres ordinarias contemporáneas en el estilo de la alta comedia. Los opositores del teatro nacional español le han hecho cargar con la invención de esta forma típica del arte dramático, como si fuera un delito. No hay razón para menospreciar un género tan característico como este, ni tampoco para atribuirle á Calderón la invención de las comedias de capa y espada. Lope de Vega las escribió antes de Calderón, y Tirso de Molina trabajó en ellas con mayor empeño. El amplio genio de Lope se adapta con facilidad á los estrechos límites de la comedia de capa y espada, pero instintivamente prefiere campo más extenso. La misma artificialidad de esta clase de comedias debió de ser un atractivo más

para Calderón. Todas las comedias de esta clase se parecen unas á otras. Siempre hay un galán y una dama en amoríos; un padre torvo ó un hermano petulante, quien puede ser de costumbres livianas, pero que exige una rigidez moral insospechable cuando se trata de las mujeres de su casa; un gracioso que aparece en escena cuando el cielo empieza á nublarse. La substancia es la misma en todos los casos; en la salsa está la variedad. La destreza del dramaturgo consiste en la diversidad de las combinaciones, en la ingeniosa novedad del enredo, en la cortesanía del diálogo, en la acertada introducción de episodios que reviven ó modifican el interés y que, manteniéndolo en pie, dejan á los personajes extraviados hasta el último momento; Calderón es maestro en el empleo de todos los artificios que contribuyen á formar una buena comedia de esta clase. La descripción del carácter estaría en ellas fuera de lugar; y como es este el punto débil de Calderón, una de sus mayores dificultades está eliminada. Quedaba en libertad para concentrar su habilidad en el pulimento de salados conceptos, en la elaboración de situaciones impresionantes, y en el invento de geniales sorpresas, que en él mismo despiertan sonrisas amables. Toda la obra descansa sobre una convencionalidad idealista, y Calderón pone de manifiesto su asombrosa presteza para adaptarse á las complicadas reglas del juego.

Flaquea allí donde la convencionalidad es más débil. Sus graciosos son pesadamente cómicos para ser divertidos. Tiene mucho ingenio, y el discreteo del galán y la dama es á menudo brillante. Pero hay algún funda-

mento para el cargo que se le hace de que sólo los hidalgos pundonorosos y las damas gentiles alcanzan á despertar su interés. No en balde había vivido en palacios y en cortes. El chiste hirsuto y rudo de la gente iletrada repugnaba á las claras á su temperamento exigente, y el chiste de sus graciosos es antinatural. Esto es lo que puede esperarse. Es preciso haber sido vaciado en el molde de Shakespeare, de Cervantes ó de Lope para poder simpatizar con gentes de toda clase y condición. Calderón fracasa en otro punto; y su fracaso es en verdad muy extraño en un hombre de su refinamiento meticuloso y de las ventajas sociales de que había gozado. Con raras excepciones, las mujeres de sus obras más famosas carecen de atractivos. Un crítico español dice con énfasis que las mujeres del teatro de Calderón son hombrunas. No hay crítico extranjero con bastante valor para decir tal cosa, pero no es una apreciación injusta. La idea que los hombres tienen de una mujer femenil suele ser extraña; las ven como algo así entre un ángel de alas inmaculadas y un ser perfectamente imbécil. Tal no era la idea de Calderón. Doña Mencía en *El Médico de su honra* y Doña Leonor en *Á secreto agravio secreta venganza* son inequívocamente formidables, y aun en las comedias de capa y espada, hay algo masculino en la preciosura académica de sus briosas heroínas. Es evidente que Calderón no poseía un conocimiento profundo del carácter femenino, que su interés en el particular se reducía á fines teatrales, que su principal preocupación era, no la de pintar idiosincrasias, ni siquiera tipos de

mujeres, sino la de hacer de la belleza física el tema de sus arranques poéticos y elocuentes. En esto logra su objeto admirablemente, aunque sus arranques suelen pecar de prolijos. Sin duda conoceréis la historia de Suppico de Moraes (1) de cómo Calderón representó ante Felipe IV en una improvisación en el Buen Retiro, en la cual el poeta tomó el papel de Adán y Vélez de Guevara el del Dios Padre. Una vez lanzado, Calderón declama y declama y, cuando por fin termina, Vélez de Guevara continúa el diálogo con estos versos:

Por el mundo superior
y de mi mano formado,
que me pesa haber creado
un Adán tan hablador.

Lo probable es que esto sea pura invención, pero no carece de fundamento, porque Felipe y los demás oyentes habrían sido dignísimos rivales de Job, si no les hubieran aburrido de vez en cuando las declamaciones del privado. Como la mayor parte de los españoles, Calderón peca de copioso; pero en esplendor lírico no hay poeta español que le venza, y son muy pocos los que le aventajan en otros idiomas. Hubiera agregado con mayor frecuencia algunos rasgos de la naturaleza á sus presentaciones idealizadas, y ocuparía un puesto al lado de los dramaturgos más grandes del mundo.

Tal como es, su puesto está casi entre los más grandes, y en una forma dramática peculiar de España es re-

(1) Pedro Jozé Suppico de Moraes, *Collecção politica de apothegmas, ou ditos agudos, e sentenciosos* (Coimbra, 1761), Part. I, págs. 337-338.

conocidamente supremo. Todos citan las frases de Shelley sobre «la luz y el aroma de los estrellados autos»; pero casi nadie lee los autos, y tenemos algunas dudas de que el mismo Shelley los leyera. Se dice que él creía que un auto significaba una comedia común y corriente, y esto es muy probable, porque tal fué el significado de auto en cierta época. Pero un auto sacramental, en la época de Calderón, era obra dramática en un acto, dada al aire libre el día del Corpus, en la cual era representado simbólicamente el misterio de la Eucaristía. Podemos imaginarnos que esto se hiciera con buen éxito dos ó tres veces, pero no con mayor frecuencia. La dificultad era muy grande, y como era preciso proveer un auto nuevo—á veces dos—cada año, los autores recurrían á los más extraños recursos. Hay autos en que Cristo está simbolizado por Carlomagno, rodeado de sus doce pares, ó por Jasón, ó por Ulises; hay otros en que el autor trata de evadir las condiciones, introduciendo santos famosos por su devoción á la Eucaristía. Esas obras son ilegítimas; no son en verdad autos sacramentales, sino comedias devotas.

Calderón trata el asunto dentro de los límites estrictos de la convención—como una abstracción doctrinal—y lo trata con el espíritu del arte más reverente. No flaquea ni siquiera en *El Valle de la Zarzuela*, en donde se pone trabas á sí mismo, relacionando el tema con una de las cacerías de Felipe IV. Nos dice con cierto orgullo noble que sus autos fueron representados ante el Rey y su Consejo durante más de treinta años; y se excusa de las repeticiones ocasionales, diciendo que és-

tas no se advierten con tanta facilidad á los veinte años de distancia, como cuando se encuentran entre las dos tapas de un libro. Pero la excusa es innecesaria. Calderón se ocupó en su abstruso tema más de setenta veces, no siempre con igual buen éxito, pero nunca con fracaso manifiesto, y sin repetirse jamás innecesariamente. Esto constituye sin duda una de las proezas de mayor habilidad en la literatura, y Calderón parece haberla realizado con suma facilidad. Su genio reflexivo, empapado en el dogma, se interesaba mucho más por los misterios de la fe que por las pasiones de la humanidad, mucho más por el simbolismo devoto que por la caracterización realista. ¿Sus personajes son pálidas abstracciones? Sí: pero nos obliga á aceptarlos en virtud de su sublime alegoría, de su visión majestuosa del mundo invisible, y de la adorable hermosura de su lirismo.

Sus autos se representaron por más de un siglo. Todavía en 1760 *El Cubo de la Almudena* fué representado el día del Corpus en el Teatro del Príncipe en Madrid, y *La Semilla y la cizaña*, en el Teatro de la Cruz. Pero los autos se morían á ojos vistas: ya no se representaban al aire libre, ante el Rey y su Corte y la muchedumbre devota; habían perdido su pompa, y se daban bajo techado ante un auditorio indiferente, y en medio de observaciones poco edificantes. En una ocasión, según Clavijo, después de que el actor que figuraba el papel de Satán había declamado un pasaje con grande acierto, un entusiasta desde el gallinero prorrumpió en un: *¡Viva el demonio!* Hay pruebas que

demuestran que la representación pública de los autos sacramentales era frecuentemente motivo de escenas desordenadas y escandalosas. Á Clavijo se le ha censurado por sus artículos en *El Pensador Matritense*, en los cuales pedía la supresión de los autos, y tal vez sus móviles no eran tan puros como los da él á entender. Pero ciertamente no se equivocó al decir que el día de los autos había pasado. Fueron prohibidos el 9 de Junio de 1765. En todo caso estaban condenados á morir pronto, porque ya no había quien los escribiera, y los autores posteriores, como Antonio de Zamora, preferían retocar los autos de Calderón (1). Zamora y Bancés Candamo no eran los hombres llamados á mantener la alta tradición, y la actitud del público había cambiado por completo.

El hecho de que sus autos sacramentales sean muy poco leídos en España, y de que apenas se les lea fuera de España, es una desdicha para Calderón, porque su obra más noble queda así comparativamente desconocida. Su reputación en el extranjero estriba en sus comedias, que no representan sino un lado de su genio encantador; y este lado no es el más brillante. Las obras de Lope de Vega y de Tirso de Molina han vuelto á estar al alcance de nosotros; y esta circunstancia ha influído en la apreciación crítica de Calderón como dramaturgo. Paul Verlaine insistió en colocarle por encima de Shakespeare; pero Verlaine era el último de la

(1) La refundición que Zamora hizo del auto de Calderón *El Pleito matrimonial* fué representada en el Teatro del Príncipe de Madrid en la fiesta del Corpus Christi (1762).

Vieja Guardia. Calderón es relativamente menos importante de lo que se le creía antes de la famosa campaña de Chorley en *The Athenæum;* hoy todo el mundo conviene con Chorley en que Calderón es inferior á Lope de Vega en facultad creadora y en *humour*, é inferior á Tirso de Molina en profundidad y en variedad de concepciones. Pero, una vez hechas todas las deducciones, Calderón continúa siendo una de las figuras más resplandecientes de la literatura española. Siendo naturalmente un gran poeta lírico, su arte intencionado le conquistó un puesto preeminente entre los poetas que usan la forma dramática, y vive como el representante típico de la sociedad devota, galante, fiel y artificiosa en que le tocó vivir. No es, como alguno llegó á creer, la síntesis del genio español; pero nadie encarna de manera más completa un aspecto de ese genio. Nadie ilustra mejor que el autor de *El Príncipe constante* lo que Heiberg escribía de los poetas españoles en general, precisamente hace noventa años: «Habet itaque poësis hispanica animam gothicam in corpore romano, quod orientali vestimento induitur; verum in intimo corde christiana fides regnat, et per omnes se venas diffundit.» Ocurre este mismo pensamiento en *The Nightingale in the Study:*

A bird is singing in my brain
   And bubbling o'er with mingled fancies,
Gay, tragic, rapt, right heart of Spain
   Fed with the sap of old romances.

I ask no ampler skies than those
   His magic music rears above me,

No falser friend, no truer foes,—
  And does not Doña Clara love me?

Cloaked shapes, a twanging of guitars,
  A rush of feet, and rapiers clashing,
Then silence deep with breathless stars,
  And overhead a white hand flashing,

O music of all moods and climes,
  Vengeful, forgiving, sensuous, saintly,
Where still, between the Christian chimes,
  The Moorish cymbal tinkles faintly!

O life borne lightly in the hand,
  For friend or foe with grace Castilian!
O valley safe in Fancy's land,
  Not tramped to mud yet by the million!

Bird of to-day, thy songs are stale
  To his, my singer of all weathers,
My Calderon, my nightingale,
  My Arab soul in Spanish feathers!

Para la mayor parte de nosotros, lo mismo que para Lowell, la España romántica es la España revelada por Calderón. Aunque no es el más grande de los autores españoles, ni siquiera de los dramaturgos españoles, tal vez es el de temperamento más feliz y el de colorido más brillante. Nos da un magnífico espectáculo en que el orgullo del patriotismo y el encanto de la hidalguía están entremezclados con la dignidad del arte y con «la hermosa humanidad de la antigua religión». Y sin duda ha impuesto al mundo su visión encantadora.

LECCIÓN IX

LA ESCUELA DRAMÁTICA DE CALDERÓN

Según hemos tratado de probarlo en una lección anterior, Lope de Vega puede con justicia ser considerado como el verdadero fundador del teatro nacional en España. Su victoria fué completa, y el anticuado drama de Séneca fué desterrado de todas partes por la *comedia nueva*, la cual no se preocupaba de las «unidades». Los autores cuyas obras ya no eran aceptadas, se dieron con ahinco á la tarea de demostrar que Lope no acertaba, é insistían en la enormidad de sus anacronismos y disparates geográficos. Nunca faltó este agonizante gemir de los vencidos. Así como el pedante clamoreo de los que á grito herido pidieron la cabeza de Shakespeare porque se le antojó decir que Bohemia tenía un puerto de mar, asímismo Andrés Rey de Artieda, en sus *Discursos, epístolas y epigramas*, publicados bajo el seudónimo de Artemidoro en 1605, estalla en santa cólera contra el triunfo de la incapacidad ignorante:

Galeras vi una vez ir por el yermo,
y correr seis caballos por la posta
de la isla del Gozo hasta Palermo.

Poner dentro Vizcaya á Famagosta,
y junto de los Alpes, Persia y Media,
y Alemaña pintar larga y angosta.
Como estas cosas representa Heredia,
á pedimiento de un amigo suyo,
que en seis horas compone una comedia.

Es muy sencillo explicar esta minúscula explosión: significa que Rey de Artieda ya no era popular en Valencia, y que él y sus discípulos habían tenido que cederles el puesto, en el teatro valenciano, á los discípulos de Lope de Vega, tales como Francisco Tárrega, Gaspar de Aguilar, Guillén de Castro y Miguel Beneyto, todos miembros de la *Academia de los nocturnos* de Valencia, corporación en la cual se les conocía, respectivamente, con los nombres de *Miedo*, *Sombra*, *Secreto* y *Sosiego*.

Una denuncia muy semejante contra la nueva escuela se publicó en ese mismo año por un autor de más campanillas: Cervantes ridiculizó las comedias nuevas, llamándolas «conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza»; sin embargo, confiesa quejumbrosamente que «el público las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo». La extensa diatriba puesta en boca del canónigo en *Don Quijote* es la queja de un hombre vencido que clama por la institución de una dictadura literaria ó de algún otro remedio desesperado que le salve de Lope y de la revolución. Si Cervantes cambió de parecer sobre los méritos de la cuestión, ó si sólo se doblegó ante las circunstancias, es cosa que no podemos decir; pero el hecho es que cantó implícitamente la palinodia en *El*

Rufián dichoso, y llegó hasta defender los nuevos métodos como superiores á los antiguos:

> Los tiempos mudan las cosas
> y perfeccionan las artes...
> Muy poco importa al oyente
> que yo en un punto me pase
> desde Alemania á Guinea,
> sin del teatro mudarme.
> El pensamiento es ligero,
> bien pueden acompañarme
> con él doquiera que fuere,
> sin perderme, ni cansarse

Pasando de la teoría á la práctica, Cervantes aparece como imitador muy poco afortunado de Lope de Vega en *La Casa de los celos, y Selvas de Ardenia*. La dictadura pedida había sobrevenido, sí, pero el dictador era Lope.

Todos los autores dramáticos españoles de este período cayeron bajo la influencia de Lope de Vega. El imperio de éste era aún más supremo en Madrid que en Valencia y otros centros de provincia. Él les indicó el derrotero á hombres tan dignos de consideración como Vélez de Guevara, Mira de Amescua, Tirso de Molina y al mismísimo Calderón. Lope y Ruiz de Alarcón andaban á la greña; pero esas eran querellas personales; y aunque el talento de Alarcón era originalísimo, adviértese en algunas de sus mejores escenas destellos de la antorcha de Lope. Aquellos hombres eran mucho más que simples imitadores. El discípulo más fervoroso fué el infortunado Juan Pérez de Montalbán; pero hasta éste distaba mucho de ser un servil secuaz, y fué precisa-

mente su empeño por ser original lo que le trastornó el seso. Sentíase la influencia de Lope sobre todos; fundó el drama nacional, pero nada que pueda con justicia llamarse una escuela, palabra ésta que implica cierto espíritu de exclusivismo y cierta rigidez de doctrina, rasgos extraños al temperamento de Lope. Distó tanto de haber fundado escuela, que hacia el fin de su vida se le motejaba de anticuado, opinión que había de acentuarse y extenderse durante la supremacía de Calderón. En el ejemplar autógrafo del drama inédito de Lope *Quien más no puede*, hay una nota de Cristóbal Gómez, que dice: «Esta comedia es mui buena, mas no por estos tienpos: para los pasados sí, porque tiene munchas endechas y munchas cosas que no dejaran pasar en estos tienpos; el quento es bueno para bolberle a escribir en bersos alamoda.» Esto está fechado el 19 de Abril de 1669, menos de cuarenta años después de la muerte de Lope. Ya éste empezaba á ser olvidado por casi todos, excepto por los autores que le explotaban.

No es punto dudoso qué Calderón fundó escuela. Sus convencionalismos y amaneramientos son infinitamente más fáciles de imitar que los amplios efectos de Lope. «La Comedia Española»—dice Mr. George Meredith—«se distingue generalmente por lo preciso de los contornos, como si fueran de esqueleto; por lo rápido de los movimientos, como si fueran de títere. La Comedia puede ser representada por *un corps de ballet;* y el recuerdo que deja su lectura se define con algo así como el agitado arrastrar de muchos pies».

Cualquiera que sea nuestra opinión sobre este juicio

de la comedia española considerada en su conjunto, lo cierto es que describe con bastante equidad la obra de muchos de los discípulos de Calderón: para ellos, ya que no para su maestro, el arte degenera en artificio, ó sea, en hábiles tretas. Calderón mismo parece haber llegado á cansarse de las alabanzas que se prodigaban á su ingenuidad. Él sabía perfectamente que la destreza técnica de construcción no era la parte mejor de su trabajo, y en *No hay burlas con el amor*, se ríe de sí propio y de sus admiradores, peores críticos que él:

> ¿Es comedia de don Pedro
> Calderón, donde ha de haber
> por fuerza amante escondido,
> ó rebozada mujer?

Por desgracia, todos esos ardides teatrales—amantes escondidos, damas rebozadas, casas con dos puertas, paredes con armarios invisibles, cartas comprometedoras con señas equivocadas—eran precisamente los que deleitaban á la parte del público poco dada á pensar, á la par que constituían los rasgos característicos reproducidos por imitadores que buscaban fáciles triunfos. Hubo otras circunstancias que se combinaron para convertir á Calderón en jefe de escuela dramática. Si exceptuamos la inventiva y la maravillosa facilidad, los autores del tiempo de Lope de Vega no fueron en realidad muy inferiores á su maestro. En ciertas cualidades, Tirso de Molina y Ruiz de Alarcón á veces le superaron: Tirso en fuerza y en chiste malicioso, y Ruiz de Alarcón en profundidad y pulimento artístico. Entre

Calderón y los hombres de su grupo, no existe tal aproximación de igualdad. No se presentó ningún genio notoriamente original durante la larga vida de Calderón, la cual se extendió á tres generaciones literarias. Calderón no introdujo ninguna innovación ó cambio radical; tomó la forma dramática como Lope la había dejado, y, haciendo un haz de sus rasgos comunes, estableció una serie de convencionalismos sobre la lealtad, el honor, el amor y los celos. Las estrellas parecían sus paladines: libraban ellas las batallas de él. Era igualmente popular en la Corte y en el público; agradaba á la gentuza del alto mundo por su intriga chispeante y por su discreteo; agradaba á la baja plebe con sus incidentes melodramáticos y los chistes mecánicos de sus graciosos; agradaba, en fin, á las clases altas y bajas de la sociedad por su elevado catolicismo y por su ferviente devoción al trono. Aunque no era en realidad más español que Lope de Vega, Calderón parece ser más intensamente nacional, porque redujo el españolismo de su tiempo á una fórmula. Partiendo de las obras de Tirso y de Lope, logró alcanzar una manera rígida y neta de presentación dramática. Vino en una época en que era imposible hacer más. Todo lo que podía hacerse por los que vinieron en pos de él era acentuar el convencionalismo, que, á fuerza de tenaz repetición, había convertido Calderón en algo así como una teoría imperativa.

Es natural que cierta monotonía que se observa en las obras de Calderón, se acentúe en las de sus discípulos. Los incidentes cambian, pero es idéntico el modo de

concebir la pasión y las conveniencias sociales. Los autores de la escuela calderoniana adoptaron su método de presentar las emociones convencionales de lealtad, devoción y puntillo de honor. Habiéndose encerrado en tan estrechos límites, se veían casi inevitablemente obligados á exagerar. Esta tendencia se encuentra hasta en autor de tanto ingenio como Francisco de Rojas Zorrilla, de quien sabemos muy poca cosa, fuera de que nació en Toledo en 1607, y que fué íntimo amigo tanto del devoto José de Valdivielso como del chocarrero Jerónimo de Cáncer. Este, en su *Vejamen*, escrito en 1649, nos da una pintura jocosa del muy digno y orondo dramaturgo que corre por esos mundos de Dios con una prisa contraria á lo que exigía su talante («la priesa no le había dado lugar de ponerse la cabellera»). En 1644 Rojas Zorrilla fué propuesto como candidato para la Orden de Santiago. Objetábase su nombramiento, según parece, porque era de descendencia mixta de moro y judío, y porque algunos de sus antepasados, dos ó tres generaciones antes, habían sido tejedores y carpinteros de oficio. Es evidente que estas alegaciones no fueron comprobadas, porque Rojas Zorrilla llegó á ser caballero de la Orden de Santiago en 19 de Octubre de 1645. El autógrafo de *La Ascensión de Cristo, nuestro bien*, dice que esta obra fué escrita cuando el autor tenía cincuenta y cinco años, lo cual nos trae al de 1662. Rojas Zorrilla desaparece en adelante. La fecha de su muerte es desconocida. El primer volumen de sus comedias fué publicado en 1640, y el segundo en 1645. En el prólogo de éste, expone

la misma queja que Lope de Vega y Calderón, á saber: que se le atribuye la paternidad de obras que nunca compuso. Promete un tercer volumen, que nunca se dió á la estampa.

Hase negado que Rojas Zorrilla pertenezca á la escuela de Calderón, y, sin duda, él era algo más que un servil discípulo. Sin embargo, no hay duda de que estaba afiliado á dicha escuela. Pertenecía á la misma clase social que Calderón; era siete años más joven que él, y debió de haber comenzado á escribir para el teatro cuando parecía evidente que Calderón estaba destinado á suceder á Lope en la estimación popular. Además, colaboró más tarde con Calderón en *El Monstruo de la fortuna*. Es difícil creer que Calderón en el apogeo de su fama hubiera condescendido en colaborar con un autor joven cuyos ideales fueran distintos de los suyos propios. En verdad no existía tal diferencia. Como pudiera esperarse de un discípulo, Rojas Zorrilla es harto más calderoniano que Calderón mismo. Fuera de España, generalmente, se le menciona como el autor de *La Traición busca el castigo*, fuente de *The False Friend* de Vanbrugh, y que Lesage tradujo bajo el título de *Le Traître puni;* pero si no hubiera escrito cosa mejor que *La Traición busca el castigo*, no se habría levantado por encima del nivel común de los dramaturgos españoles. Su obra más notable es *García del Castañar*, comedia famosa que no está incluída en ninguno de los volúmenes publicados por Rojas Zorrilla. La explicación natural sería que fué escrita después de 1645, lo cual es muy posible; pero esto no puede darse por probado.

Como ya lo hemos visto, *La Estrella de Sevilla* no está incluída en la colección de las comedias de Lope. Estas no eran incluídas ú omitidas solamente por razones artísticas, sino por motivos de otro orden: porque agradaran á los actores de mérito excepcional, ó porque dejaran de gustar á auditorios especiales.

La narración de *García del Castañar* es tan típica que merece ser contada. García fué hijo de un noble que se había comprometido en las conspiraciones políticas que fueron tan frecuentes durante la regencia del Infante Don Juan Manuel. Se refugió en el Castañar, cerca de Toledo; vivió allí como un labrador, se casó con Blanca de la Cerda (quien, aunque ignorándolo ella, estaba emparentada con la casa real), y confiaba en que había de llegar la hora, merced á la influencia de su amigo el Conde de Orgaz, de ser llamado de nuevo á la Corte. Llegáronle noticias de que se preparaba una expedición contra los moros, y se suscribió á ella con tal prodigalidad, que su contribución llamó la atención de Alfonso XI, quien pidió noticias de García. El Conde de Orgaz aprovechó esta oportunidad para recomendarle al favor del Rey, pero insistió sobre lo orgulloso y solitario de su carácter, que le hacía inapto para la vida cortesana. Alfonso XI decidió visitar á García bajo disfraz. Orgaz informó á éste de la intención del Rey, y le agregó que, como Alfonso XI usaba ordinariamente la cinta roja de una orden de caballería, no tendría dificultad para distinguirle de los miembros de su comitiva. Cuatro huéspedes se presentaron en el Castañar, los que se hicieron pasar por ca-

zadores extraviados; y como uno de ellos estaba condecorado, según Orgaz le había dicho, García le tomó por el Rey. En realidad es Don Mendo, cortesano de dudosa moralidad. Alfonso XI, sin ser reconocido, conversó con García, le dió cuenta de la satisfacción del Rey por su donativo, y le dejó entrever la esperanza de una brillante carrera en la Corte. García, sin embargo, no se dejó tentar, y declaró su intención de continuar en su dichosa obscuridad. Los cazadores abandonaron el Castañar; pero Don Mendo, enamorado de Doña Blanca, volvió al otro día, juzgando que García estaría ausente. Penetrando furtivamente en la casa, fué descubierto por García, quien, creyendo que era el Rey, le perdonó la vida. Don Mendo no sospechó el error de García, y se retiró suponiendo que se trataba de un rústico amedrentado por la presencia de un noble. Pero la mancha del honor de García sólo podía lavarse con sangre. Á falta de verdadero culpable, resolvió matar á su inocente esposa; ésta huyó, y fué puesta por Orgaz bajo la protección de la Reina. García fué llamado á la Corte y presentado al Rey: advirtió entonces que el frustrado seductor no era su soberano, y mató á Don Mendo en la antecámara real; volvió á la presencia del Rey con el puñal destilando sangre, y, después de defender su acción, como el único camino que le quedaba á un hombre de honor, terminó su elocuente apóstrofe declarando que, aunque le costara la vida, no podía permitir que nadie, excepto su ungido soberano, le insultara impunemente:

Que esto soy, y éste es mi agravio,
éste el ofensor injusto,
éste el brazo que le ha muerto,
éste divida al verdugo;
pero en tanto que mi cuello,
esté en mis hombros robusto,
no he de permitir me agravie
del Rey abajo, ninguno.

Del Rey abajo ninguno, es el título alternativo de *García del Castañar*, y estas cuatro enérgicas palabras resumen la exaltación del sentimiento monárquico, que es el motivo esencial de la comedia. Buckle, al hablar de España, dice, generalizando á su manera, que «cuanto el Rey tocaba, quedaba en cierto modo consagrado por ese contacto», y que «nadie podía casarse con la querida que el Rey había abandonado». Esto no es enteramente exacto. Sabemos que en la época de que hablamos la mentada «Calderona»—madre de Don Juan de Austria—se casó con un actor llamado Tomás Rojas, y que volvió á vivir con su marido y á presentarse en las tablas, después de romper sus relaciones con Felipe IV. Sin embargo, es cierto que la reverencia por la persona del soberano era un sentimiento común y positivo entre los españoles. Clarendon habla de que «la reverencia sumisa de los españoles por sus príncipes es una parte vital de su religión», y recuerda el asombro horrorizado de Olivares al observar la familiaridad de Buckingham con el Príncipe de Gales: «crimen monstruoso para el español». Este sentimiento reverencial, como todas las demás emociones, encuentra expresión dramática en la obra de Lope de Vega. Es el tema prin-

cipal de *La Estrella de Sevilla*. Á Lope se le ha acusado casi de adulación blasfema por los que sólo conocen esta célebre comedia en la refundición popular hecha á fines del siglo XVIII por Cándido María Trigueros, titulada *Sancho Ortiz de las Roelas*. El cargo se basa en un pasaje muy conocido:

¡La espada sacasteis vos,
y al Rey quisisteis herir.
¿El Rey no pudo mentir?
No, que es imagen de Dios.

Pero no es Lope de Vega quien dice que el Rey es imagen de Dios. Estas líneas fueron interpoladas por Trigueros, quien no sentía particular lealtad para con nadie, y que se excedió más allá de lo mandado cuando trataba de ponerse en la posición de Lope. Lo que fué un motivo ocasional en las obras de Lope, reaparece con frecuencia y en forma mucho más enfática en las de Calderón. El sentimiento de lealtad está expresado en forma rayana en fanatismo en *La Banda y la flor* y en *Guárdate del agua mansa*, y con cierta profanación en el auto sacramental titulado *El Indulto general*, en donde el lamentable Carlos II parece ser colocado casi en el mismo nivel que el Salvador.

La glorificación que hizo Rojas Zorrilla del Rey en *García del Castañar* fué inspirada por el ejemplo de Calderón. Rojas Zorrilla sigue á su jefe en otras cosas menos defensables. Aunque la dicción de Calderón suele ser espléndida, cae con demasiada facilidad en el gongorismo. La manera natural de expresión de Rojas Zorrilla es

directa y enérgica; su diálogo es natural y brillante en *Don Diego de Noche* y en *Lo que son mujeres.* Conocía la diferencia que hay entre un buen estilo y un mal estilo; y de vez en cuando se detiene á satirizar á Góngora y á los cultos. Pero tiene que seguir la moda; y como Calderón hubiese incurrido en el culteranismo, él había de hacer otro tanto. Así que estalla en gongorismos con toda la cruda exageración de quien peca premeditadamente contra la luz. Sus tímidas pullas contra los gongoristas son escasas y débiles, como en *Sin honra no hay amistad*, en donde describe el cielo obscurecido así:

> Está hecho un Góngora el cielo,
> más obscuro que su libro.

Pero algunas páginas más adelante, en el segundo volumen de sus comedias recopiladas, corre parejas con el más extravagante de los imitadores de Góngora al describir la composición y disolución del caballo en *Los Encantos de Medea:*

> Era de tres elementos
> compuesto el bruto gallardo,
> de fuego, de nieve, y aire;...
> fuese el aire á los palacios
> de su región, salió el fuego,
> nieve, aire y fuego, quedando
> agua lo que antes fue nieve,
> lo que fue antes fuego, rayo;
> exhalación lo que aire,
> nada lo que fue caballo.

Esto es lo que Ben Jonson hubiera llamado «tontería coagulada» ó «necedad cristalizada». La misma rim-

bombancia se encuentra en otra comedia de Rojas Zorrilla—que por lo demás es excelente—titulada *No hay ser padre, siendo Rey*, de la cual sacó Rotrou su *Venceslas*. En estos pecados contra el buen gusto, Rojas Zorrilla deja muy atrás á Calderón. Le habéis visto en su más poderoso esfuerzo, en *García del Castañar*; le hallaréis cuando es más débil—y entonces es execrablemente malo—si hojeáis el volumen treinta y dos de las *Comedias Escogidas*, y leéis *La Vida en el atahud*. Allí San Bonifacio va á Tarso, y es decapitado. Ordinariamente creería uno que el telón había de caer al llegar á este punto; pero no, Rojas Zorrilla nos prepara una gran sorpresa. El tronco del santo aparece en las tablas, y el mártir tiene la cabeza en una mano; la cabeza se dirige á Milene y Aglaes de una manera tan prodigiosa, que ambos se vuelven cristianos. Parece muy probable que si Ludovico Enio no se hubiera convertido á la vista del esqueleto en *El Purgatorio de San Patricio*, de Calderón, Milene y Aglaes no se habrían visto confrontados con la cabeza destroncada y parlante en *La Vida en el atahud*.

Aunque en grado menor que Calderón, Rojas Zorrilla no tiene á menos utilizar los materiales que le suministran sus predecesores: en el mismo *García del Castañar* hay reminiscencias del *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* de Lope, de *El Villano en su rincón* del mismo, de *La Luna de la Sierra* de Vélez de Guevara, y *El Celoso prudente* de Tirso de Molina. Pero si es verdad que Rojas Zorrilla tiene todos los defectos de Calderón, también posee muchas de sus grandes cualidades.

Pocas comedias de capa y espada son más dignas de leerse que *Donde hay agravios, no hay celos*, ó que *Sin honra no hay amistad*, ó que *No hay amigo para amigo* (de donde Lesage sacó *Le Point d'honneur).* Rojas Zorrilla tiene tal vez menos chiste palabrero que Calderón, pero tiene más *humour*, y lo deja ver en comedias como *Entre bobos anda el juego*, de la cual Corneille el joven tomó su *Don Bertrand de Cigarral*, y Scarron su *Dom Japhet d'Arménie.* La verdad es que Scarron se procuraba un frugal sustento con las miajas que caían de la mesa de Rojas Zorrilla. Tomó su *Jodelet ou le maître valet* de *Donde hay agravios no hay celos*, y su *Écolier de Salamanque* de *Obligados y ofendidos*, pieza que también le sirvió al joven Corneille y á Boisrobert, respectivamente, para *Les Illustres Ennemis* y *Les Généreux Ennemis.* Obsérvese, empero, que en el caso de Rojas Zorrilla, como en el de Calderón, los adaptadores extranjeros sólo explotaron las comedias ligeras. El férvido entusiasmo monárquico de *García del Castañar* debía de parecer, sin duda, cosa de histerismo en la corte de Luis XIV, y de ahí que las comedias más notables del autor quedaran desconocidas en la Europa del Norte. Se dirá que forzó la nota, como los españoles suelen hacerlo, y que sólo puede quejarse de sí mismo. Tal vez sea así: Rojas Zorrilla adoptó una convención, y toda fórmula convencional tiende cada vez más á separarse de la realidad. Lo probable es que quien por primera vez se suscribió como obsecuente servidor de alguien, fuera sincero al hacerlo; hoy nadie quiere con esas palabras decir cosa alguna. Pero las convencionalidades

son convenientes, y, aunque no es verosímil que nadie tuviera mucho respeto por Felipe IV, hacia el fin de su reinado, el sentimiento monárquico estaba latente en el pueblo. Además, la escena de *García del Castañar* está puesta en la primera parte del siglo XIV. Después de todo, *García del Castañar* tiene un aire de lo que nos permitiríamos llamar verdad local, nobleza de concepción y elocuencia concentrada, que hacen que esa comedia se distinga entre mil.

Nada es más fácil de olvidar que una comedia que se recomienda únicamente por su habilidad; y muchas de las escritas por los discípulos de Calderón son hábiles hasta el punto de ser fastidiosas. Hay habilidad de cierta clase en *El Conde de Sex ó dar la vida por su dama*, y si hubiera algún fundamento para atribuírsela á Felipe IV, como se ha hecho, tendríamos que decir que era muy recomendable para ser labor de un rey. Los reyes en nuestros tiempos modernos no se han distinguido notablemente en la literatura. Sin duda recordaréis la observación de Boileau á Luis XIV: «Votre Majesté peut tout ce qu'Elle veut faire: Elle a voulu faire de mauvais vers; Elle y a réussi.» Sin embargo, si *El Conde de Sex* es recomendable para un aficionado regio, sería mediocre para un dramaturgo de profesión, como Antonio Coello, á quien también se le ha atribuído (1). Coello era ya conocido como autor que pro-

(1) También, pero tal vez sin gran fundamento, se ha atribuído esta comedia á Calderón, á Matos Fragoso, y bajo el título *Tragedia más lastimosa de amar* á Luis Coello, hermano de Antonio Coello, según se dice. Parece que Coello tuvo un hermano dramaturgo, autor de *El Robo de las Sabinas;* pero éste se llamaba Juan Coello Arias.

metía, cuando Pérez de Montalbán escribió *Para todos* en 1632; pero apenas podemos decir que cumpliera lo prometido. La atmósfera de las Cortes no favorece en gran manera la independencia, y Coello, desconfiado, al parecer, de sus facultades, colaboró en varias obras con otros colegas, como Calderón, Vélez de Guevara y Rojas Zorrilla, cortesanos como él, en especial con los dos últimos en *También la afrenta es veneno*, que dramatiza la no muy limpia historia de Leonor Téllez (esposa de Fernando I de Portugal) y su primer marido João Laurenço da Cunha, *el de los cuernos de oro.*

Poco antes de su muerte en 1652, Coello recibió su recompensa, cuando se le hizo miembro de la servidumbre real; pero hoy estaría completamente olvidado si no se le considerara como el verdadero autor de *Los Empeños de seis horas (Lo que pasa en una noche)* que corre impresa en el octavo volumen de las *Escogidas* como comedia de Calderón. Aceptando provisionalmente que la atribución de esta comedia á Coello sea correcta, llega él á tener cierto interés para nosotros en Inglaterra, porque la comedia fué adaptada por Samuel Tuke con el título de *The Adventures of Five Hours*. Esta comedia de Tuke tuvo gran éxito en Londres cuando fué impresa en 1662; cuatro años más tarde Samuel Pepys escribía en su diario que «después de todo, esa es la mejor comedia que he leído en mi vida»; y cuando la vió representar pocos días después, declaró efusivamente que *Othello* le parecía cosa baladí en comparación. Hay cierta tendencia á hacerle pagar caro al autor español (ya que Tuke puso muy poco de su propia co-

secha) la extravagancia de Pepys. *Los Empeños de seis horas* no tienen nada de obra maestra; pero es una comedia ligera, excelente, construída con destreza, llena de brío, chistosa y entretenida. Es tan notablemente superior á todo lo que hizo Coello, que duda uno que sea él su autor. Sin embargo, Coello cuenta con la combinada autoridad de Barrera y Schaeffer en su favor, aunque ninguno de estos dos oráculos se digna dar la menor explicación de las razones de su aserto.

Como escritor de alta comedia, Coello tuvo muchos rivales en España, algunos mayores que él, como Antonio Hurtado de Mendoza, conocido en Inglaterra por las traducciones de Fanshawe; y que también debió de ser conocido en Francia, se deduce de que su comedia *El Marido hace mujer* fué puesta á contribución por Molière en *L'École des maris*. Figuraban también entre esos rivales hombres como sus contemporáneos Alvaro Cubillo de Aragón, cuya obra, *El Señor de Buenas Noches*, fué aprovechada por Corneille el joven en *La Comtesse d'Orgueil*, y otros menores que él en edad, como Fernando de Zárate y Castronovo, autor de *La Presumida y la hermosa*, utilizada por Molière en *Les Femmes Savantes*. Pero el más afortunado de entre los escritores que cultivaban este género, fué Agustín Moreto y Cabaña, nacido en 1618, precisamente cuando Calderón se iba de la Universidad de Salamanca á Madrid en busca de fortuna como autor dramático. Á juzgar por sus obras más características, diríase que Moreto debió de ser el más feliz y el más alegre de los hombres; pero ya en edad madura les dió

tema, de que supieron muy bien aprovecharse, á los autores de biografías hipotéticas. Por ejemplo, cuando ya había pasado de los cuarenta, se volvió devoto, se ordenó, é hizo un testamento en que disponía que se le enterrara en el Pradillo del Carmen de Toledo, paraje identificado con el camposanto en que se enterraba á los criminales que habían sido ajusticiados. Este hecho dió lugar á la teoría de que algún crimen horripilante debía de atormentarle la conciencia; y como nunca faltan circunstancias concomitantes en tales casos, algunas personas caritativas sacaron la conclusión de que Moreto era el asesino, no descubierto, del amigo de Lope, Baltasar Elisio Medinilla.

Se resiste uno á echar á perder un buen cuento, pero la suerte nos es adversa en el presente caso. Hace poco mencionábamos á la «Calderona», y dijimos que había vuelto á las tablas después de su rompimiento con Felipe IV: esto destruye la conocida y pintoresca leyenda de que se arrojó á los pies de Felipe en un arrebato de agonía, y que se había ido de allí inmediatamente á un convento á hacer penitencia por el resto de sus días. Tememos destruir la suculenta leyenda de que Moreto fué un asesino. Lo sentimos por Moreto, porque muchas gentes que no tienen gustos literarios, suelen interesarse por un hombre de letras, si se puede probar que fué culpable de algún crimen: hasta llegan á deletrear laboriosamente algunas páginas en viejo francés, porque se les ha dicho que Villon fué un salteador noctívago. Pero ¿qué le vamos á hacer?, es preciso decir la verdad, y sufrir las consecuencias. La identificación del Pradillo del

Carmen resulta errónea. El Pradillo del Carmen era el cementerio que se usaba para los que morían en el hospital de que Moreto era capellán, y al que éste legó su fortuna: el Pradillo del Carmen no tenía nada que ver con el cementerio de los criminales, aunque queda cerca de él. Indudablemente Moreto no quería estar separado, después de muerto, de las pobres gentes entre quienes había trabajado; pero da la pícara casualidad de que no se cumplieron sus disposiciones, pues cuando murió, el 28 de Diciembre de 1669, fué enterrado en la iglesia de San Juan Bautista, en Toledo. Y aquí no terminan los puntos flacos del cuento. Medinilla fué muerto en 1620, cuando Moreto tenía dos años solamente, y pocos asesinos, por precoces que sean, comienzan á matar en edad tan tierna. Finalmente, parece que Medinilla tal vez no fué asesinado, sino que fué muerto en lucha franca y limpia por Jerónimo de Andrade y Rivadeneyra. Estos prosaicos hechos nos obligan á presentaros á Moreto, no como un interesante rufián, ni como un asesino mórbido y siniestro, aplastado por su terrible secreto, sino como un hombre de dotes geniales, carácter noble y vida singularmente virtuosa.

Fué todo esto, y también uno de los artífices más hábiles é inteligentes de cuantos han trabajado para el teatro español. Pero la naturaleza no prodiga todos sus dones á ningún hombre, y fué mezquina con Moreto en materia de inventiva. Él mismo no ocultaba que tomaba de sus predecesores lo que necesitaba. Su amigo Jerónimo de Cáncer le representa diciendo:

Que estoy minando imagina
cuando tu de mí te quejas;
que en estas comedias viejas
he hallado una brava mina.

Es verdad que fué una «brava mina» la que encontró en las antiguas comedias, y especialmente en las de Lope de Vega. De *El Gran Duque de Moscovia*, tomó *El Príncipe perseguido;* de *El Prodigio de Etiopia*, *La Adúltera penitente;* de *El Testimonio vengado*, *Como se vengan los nobles;* de *Las Pobrezas de Reynaldos*, *El mejor Par de los doce; De cuando acá nos vino...*, *De fuera vendrá quien de casa nos echará;* de la deliciosa comedia *El Mayor imposible*, construyó la no menos deliciosa *No puede ser*, de la cual John Crowne, por indicación de Carlos II, se sirvió para su *Sir Courtly Nice, or, It cannot be* (como también se sirvió de ella el celebrado dramaturgo danés Ludvig Holberg para su *Jean de France)*. Moreto no les debía menos á los contemporáneos de Lope que á Lope mismo. De *El Capitán prodigioso y Príncipe de Transilvania* de Vélez de Guevara, tomó *El Príncipe prodigioso;* de *Las Maravillas de Babilonia* de Guillén de Castro, *El bruto de Babilonia*, y de *Los hermanos enemigos*, del mismo, *Hasta el fin nadie es dichoso;* de *La Villana de Vallecas* de Tirso de Molina, *La ocasión hace al ladrón;* y de una novela de Castillo Solórzano, toda la trama de *La Confusión de un jardín*. Esta lista es bastante larga; pero aun así, no incluye todas las deudas de Moreto.

Á las veces fracasa, como es natural suponerlo. *El valiente justiciero y ricohombre de Alcalá* resulta anémi-

co al lado de su original, *El Rey Don Pedro en Madrid* ó *El Infanzón de Illescas*, atribuído tanto á Lope como á Tirso; y *Caer para levantarse* es una burda refundición de la notable comedia de Mira de Amescua, *El Esclavo del demonio.* Evidentemente, si el hurto no conduce á mejores resultados, entonces ser honrado es lo mejor. Tal vez Moreto también llegó á esta conclusión en algún estado de ánimo transitorio, y debió de ser en semejante momento cuando escribió *El Parecido en la Corte* y *Trampa adelante*, obras que abundan en gracia personalísima. Pero esos estados de ánimo no le acometían con frecuencia. Si se nos dice que Moreto era un plagiario sistemático, nos será muy difícil negarlo. Todos los autores de comedias de este período plagiaban y rateaban en mayor ó menor grado, de Calderón para abajo: debemos aceptar esto como un hecho; hecho que por lo regular se ocultaba poco. Cuando ya Moreto se acercaba al fin de su carrera de autor dramático, surgió el más intrépido de los plagiarios en la persona de Matos Fragoso, de quien tendremos algo que decir más adelante. Matos Fragoso era astuto y torpe: Moreto, franco y maestro en el dulce arte de despojar á los otros de sus bienes. Robaba en todas direcciones, pero manipulaba lo robado hasta dejarlo desconocido, y en lo general, aumentándolo de valor. Esto implica la posesión de un talento notable. En la literatura, como en la política, si un hombre llega á triunfar, se le perdonan los procedimientos que en otros oficios le llevarían en derechura á la cárcel: y el éxito de Moreto es triunfante. El germen de su comedia *El Lindo*

Don Diego, se encuentra en *El Narciso de su opinión* de Guillén de Castro; pero en vez del rudo esbozo de Castro, Moreto sustituye un retrato definitivo del insufrible y fatuo *snob*, que le hace la corte á una condesa, y se siente engreído como un tabernero, cuando se casa con ella, y se cree aristócrata para despertarse, con sobresalto, á la realidad de las cosas al descubrir que la supuesta condesa es la astuta criadita Beatriz, que desde un principio le había calado, y que le exhibe en su verdadera luz de tonto de nacimiento. Don Diego está en todas partes—en la Inglaterra de hoy como en la España de hace tres siglos—y *El Lindo Don Diego* pudiera haber sido escrito ayer.

El Desdén con el desdén es todavía mejor, y muestra á la perfección el tacto sin rival que tenía Moreto para hacer de un mosaico una cosa bella. Diana—la muchacha que no sabe más del mundo que de la luna, pero que se imagina que los hombres son todos unos miserables odiosos por lo que de ellos ha leído—, Diana está tomada de *La Vengadora de las mujeres* de Lope; la conducta de sus varios pretendientes le fué sugerida por la comedia *De Cosario á cosario*, del mismo Lope; el sagaz Polilla y la doncella están tomados de *Los Milagros del desprecio*; la treta de que se vale el Conde de Urgel para coger á Diana, está copiada de *La Hermosa fea*. En fin, no hay ni uno solo de los rasgos característicos de *El Desdén con el desdén* que sea original; pero de todos estos fragmentos construyó una obra muy superior á las comedias que explotó. La trama nunca desmaya, y es siempre verosímil; los caracte-

res respiran vida é interés y el diálogo chispea con picaresca alegría. Todo esto es de Moreto, y es un triunfo de destreza intelectual, que impresionó evidentemente á Molière, quien se dió á hacer con Moreto lo que Moreto había hecho con otros: el resultado fué *La Princesse d'Élide*, uno de los fracasos más ruidosos de Molière. Gozzi renovó la tentativa, y fracasó también en *La Principessa filósofa*. *El Desdén con el desdén* sobrevive á estas imitaciones, como á otras de hábiles artífices, tanto de Inglaterra como de Suecia, y seguramente merece vivir como ejemplo de cómo una prodigiosa maestría pudo llegar á tramar con materias dispersas una obra de arte, llena de encanto y esencialmente original.

Comparado con Moreto, Juan Matos Fragoso es, como ya se ha dicho, un chapucero. En *Á lo que obliga un agravio*, que está tomada de *Los dos bandoleros* de Lope, fracasa, á pesar de la colaboración de Sebastián de Villaviciosa. Fracasa, estando sólo, en *La Venganza en el despeño*, tomada de *El Príncipe despeñado* de Lope. Hay razón para creer que trató de hacerse pasar por autor de *El desprecio agradecido* de Lope. Esta comedia, incluída en el volumen treinta y nueve de las *Escogidas*, aparece con el nombre de Matos Fragoso; y como Matos Fragoso editó ese volumen, parece desprenderse de ahí que se prestó á un fraude de muy baja clase. Sin embargo, no se puede negar su popularidad duradera, y se le puede leer con gusto—como en *El Sabio en el rincón*, tomado de *El Villano en el rincón* de Lope—siempre que encuentra un buen original, y nos da poco menos que nada de su propia cosecha. Mejor autor dra-

mático, y de muy superior reputación á Matos Fragoso, fué Antonio de Solís, nacido diez años después que Calderón; pero la reputación de Solís en realidad descansa en su *Historia de la conquista de Méjico*, que apareció en 1684, dos años antes de su muerte. En realidad era prosista que se dió á escribir comedias, porque eso estaba en boga; y de que eso de escribir para el teatro era una locura á la moda, puede juzgarse por el hecho de que España produjo más de quinientos autores dramáticos durante los reinados de Felipe IV y Carlos II. Así nos lo dicen los historiadores de literatura dramática; pero tal vez ni ellos mismos hayan creído necesario leer toda esta balumba de comedias con nimia atención. Aquí y allí flota hasta nosotros un nombre, no siempre lisonjeramente; Juan de Zabaleta, por ejemplo, es recordado principalmente por el epigrama de Cáncer sobre su fealdad y su fracaso:

Al suceder la tragedia
del silbo, si se repara,
ver su comedia era cara,
ver su cara era comedia.

No es una inmortalidad apetecible; pero esta—ó por lo menos algo muy poco superior á ella—es la única clase de inmortalidad que puede esperar la mayoría de los quinientos. La iniquidad del olvido ciegamente deshoja sus amapolas sobre esa muchedumbre, y la larga lista se cierra con Bancés Candamo, muerto en 1704. Fué el autor dramático favorito en la Corte, como Calderón lo había sido antes. Decir que Bancés Candamo

ocupó el puesto que un tiempo fué de Calderón, es mostrar cuán grande había llegado á ser la degeneración del teatro español. Sin duda que tenía que perecer de todos modos, porque las instituciones mueren tan seguramente como mueren los hombres; pero su fin fué acelerado por dos personajes influyentes—el uno un hombre de genio, y el otro un frívolo pisaverde—que tomaron á pechos el arte del teatro. Al reducir la composición dramática á una fórmula, Calderón contuvo su desarrollo posible; al gastar pródigamente en decoraciones lujosas, Felipe IV le impuso al público su gusto por los espectáculos. El público recibe lo que merece: cuando entra el tramoyista, el autor sale. Obligado á escribir piezas que se adaptaran al escenario complicado del Buen Retiro, Calderón fué el primero en sufrir. Entre él y Felipe (1) dieron al drama español el golpe

(1) Á Felipe IV se le describe generalmente como hombre de gustos artísticos, pero eso no resulta del estudio de los hechos. Por ejemplo, el día 18 de Febrero de 1637, en una improvisación poética en el Buen Retiro, Felipe les sometió á Calderón y á Vélez de Guevara las siguientes preguntas: 1.ª «¿Por qué á Júpiter le pintan con barba rubia?» 2.ª «¿Por qué á las mujeres ó criadas de palacio llaman mondongas, no vendiendo mondongos?» Felipe no mejoró con el tiempo. Cosa de veinte años más tarde, según Barrionuevo, dispuso que á cierta representación solamente asistieran mujeres, y dió órdenes para que estuvieran sin guardainfantes en esta ocasión. Se proponía asistir con la Reina, y desde un lugar en donde no se le pudiera observar, ver el efecto que resultara de soltar de repente de sus jaulas cien ratas en la cazuela y en el patio,—«que si sucede, será mucho de ver y entretenimiento para SS. MM.» Parece que por reflexiones que se le hicieron, Felipe tuvo que abandonar el proyecto, pero su intención da la medida de su refinamiento. Véase un artículo instructivo, titulado *Los Jardines del Buen Retiro*, por el Sr. D. Rodrigo Amador de los Ríos en *La España Moderna* (Enero, 1905); y los *Avisos de D. Jerónimo de Barrionuevo* (1654-1658) editados por el Sr. D. Antonio Paz y Melia (Madrid, 892-93), vol. ii, pág. 308.

de muerte. Continuó agonizando en degeneración senil cosa de cincuenta años, y murió con Bancés Candamo. Ya era tiempo de que desapareciera; porque nada más lamentable que la degradación progresiva de lo que fué en un tiempo fuerza viva y poderosa.

LECCIÓN X

NOVELISTAS MODERNOS ESPAÑOLES

Si se me preguntara cuál fué la manifestación literaria más interesante en España durante el último siglo, indicaría, no el drama, ni la poesía del movimiento romántico, sino el renacimiento de la novela. Como el amor á la narración «brota eternamente del corazón humano», Cervantes estaba seguro de tener una serie de sucesores que continuarían su gran tradición. Pero en la historia del arte, á un corto y glorioso verano suele por lo general seguir un invierno largo y asolador. El siglo XVIII fué en España, en lo que se refiere á la novela, una época de esterilidad. No hay duda de que la autobiografía de Torres Villarroel contiene tanta fábula, que puede calificarse de novela picaresca, y bien pudiera uno perder el tiempo en cosas peores que en leerla. La naturaleza le destinó para hombre de letras y le dotó de agudo ingenio; pero la pobreza hizo de él un inepto profesor de matemáticas y un bufón difuso. Con la sola excepción de Isla, ningún novelista español de aquel siglo encuentra lectores hoy, y el objeto principal de Isla era utilitario. La diversión en *Fray Gerundio* es incidental, y el arte tiene en él puesto muy secundario. España parece haber permanecido indiferente y extraña

á las nuevas escuelas de novelistas de Inglaterra y de Francia: en vez de recibir la influencia de sus escritores, influyó en ellos. Después de darle su caudal á Lesage, hizo otro tanto con Marivaux; contribuyó algo á la obra de Fielding y á la de Sterne, sin olvidar á Smollett; pero ella vivía de su propio capital. No tiene novelistas contemporáneos que colocar al lado de Ramón de la Cruz, González del Castillo y el joven Moratín, todos los cuales dieron expresión á su talento en la forma dramática. Fué solamente hacia mediados del siglo pasado cuando apareció un novelista digno de atención

«De la curtida España, perdida en el tráfago del mundo».

Mientras duró la guerra de la Independencia, los hombres tenían ocupaciones muy distintas de las de leer novelas; y durante el reinado de Fernando VII, la literatura amenazaba ser un oficio peligroso. El destierro ó la fuga de casi todos los españoles de opiniones liberales ó intelectualmente distinguidos, dió un resultado que hubiera podido prever un hombre de clara visión del partido reaccionario. Aquella expatriación puso fin al período de la rígida dominación clásica. Los desterrados volvieron á su patria con nuevos ideales, tanto en literatura como en política. Bullía un fermento de espíritu libertario y romántico, renacía el interés por el antiguo drama romántico nacional, que había caído en desuso, y que era conocido sólo en las refundiciones de algunas obras de repertorio. Se advierte en esa época curiosos presagios de mudanza en las direcciones más inesperadas. Cuando la pendenciera Carlota, hermana

de la Reina Cristina, arrebató de las manos de Calomarde un documento de estado, sacudiéndole un recio puñetazo en el rostro, el astuto Ministro disimuló la afrenta citando con agudeza el título de una de las comedias de Calderón: *Las manos blancas no ofenden.* Quince años antes, probablemente habría tomado la cita de Comella ó de algún otro mísero escribidor. Todavía se leían los libros franceses con avidez, pero no eran obras «clásicas». Chateaubriand y Bernardin de Saint Pierre fueron puestos al alcance de todos en versiones castellanas. Joaquín Telésforo de Trueba y Cosío, un montañés que vivía en Londres, cayó bajo el hechizo de Walter Scott, y tuvo el valor de escribir dos novelas históricas en inglés: he leído novelas muy inferiores á *Gómez Arias* y á *The Castilians*, y frecuentemente las encuentro escritas en peor inglés. La sombra de Scott se proyectaba muy lejos en España, y los que leían *The Bride of Lammermoor*, pasaban á leer *Notre-Dame de Paris*. Si Scott no hubiera escrito novelas históricas, y si Fernando VII no hubiera hecho que muchos españoles se encontraran más seguros fuera de su país, no tendríamos á *Sancho Saldaña ó El Castellano de Cuéllar* de Espronceda, ni á *Doña Isabel de Solís* de Martínez de la Rosa, ni quizá á la más interesante novela de Enrique Gil, *El Señor de Bembibre*, que apareció en 1844. Las dos primeras son imitaciones fracasadas de Scott, y á *El Señor de Bembibre* se le achacan reminiscencias de *The Bride of Lammermoor.*

Es una de las pequeñas ironías de la vida que el primer escritor de este período que nos dió un cuento

verdaderamente nacional no fuera de origen español. Fernán Caballero, como le plugo llamarse á sí misma—y como es más conveniente llamarla, porque habiéndose casado tres veces, usó cuatro distintas firmas legales, á más de su seudónimo—era hija de Johann Nikolas Böhl von Faber, quien se había establecido en España, en donde llevó á cabo una útil labor literaria. Nacida, y educada en parte fuera de España, hija de padre alemán y de madre española, no es sorprendente que Fernán Caballero tuviera el don de lenguas, y que una ó dos de sus primeras novelas hubiera sido originalmente escrita en francés ó en alemán. Sin embargo, nada puede ser menos francés ó alemán que *La Gaviota*, que apareció cuatro años después de *El Señor de Bembibre* en una versión castellana que se dijo, y según parece con fundamento, ser obra de José Joaquín de Mora. Aunque Mora pudo haber influído en el estilo, nadie ha supuesto que inventara el asunto: esto sería absurdo si se considera que Fernán Caballero escribió numerosos cuentos semejantes después de la muerte de aquél. En *La Gaviota*, en *La Familia de Albareda*, en los *Cuadros de costumbres* y en las demás obras—que son transcripciones de las sencillas costumbres provincianas, hoy extirpadas del suelo en que parecían arraigadas para siempre—se encuentra cierto interés histórico, aunque nada histórico hay en ellas: contienen sus observaciones personales. Por fortuna, Fernán Caballero, que carecía de toda ciencia laboriosa, no se propuso reconstruir lo pasado; se limitó, por lo general, á describir lo que veía en torno suyo. En este sentido puede consi-

derársela como precursora del realismo. El calificativo tal vez no le hubiera agradado á ella, por el significado que se le da á la palabra «realismo»; sin embargo, pertenece á la escuela realista, y explícitamente reconoce que describe en vez de inventar. Para evitar cualquier error, debe decirse de una vez que su realismo es suave, pacífico y sobrio. Tenía de sí algunas pretensiones; se sentía animada de una ficticia vocación de hacer obras buenas entre los gentiles, y de hacerse pregonera de la ortodoxía. Cada uno de nosotros está convencido de que es la verdadera su propia ortodoxía y de que es heterodoxo lo que profesan los demás; pero en el caso de Fernán Caballero se advierte cierta nota de arrogancia espiritual, la cual en breve fatiga. Hay quienes encuentran placer en sus exhortaciones, especialmente aquellos que las consideran como exposición de teorías anticuadas; pero muy pocos habrán llegado á este estado de cinismo.

Estas moralizaciones son el elemento no esencial que desfiguran el arte inconsciente de Fernán Caballero. Ya es algo poder narrar un cuento con inteligencia y propósito, y esto lo hace siempre la autora. Además del poder narrativo tiene la facultad española característica de una clara visión. Cuando ella se limita á lo que ha visto en realidad (y digo, en obsequio á la verdad, que sus excursiones fuera de este campo son raras), siempre está alerta, siempre es atractiva por razón de su percepción femenina y delicada. Muchos aspectos de la vida le son desconocidos, y de otros se desvía deliberadamente; por esto sus descripciones son incompletas. Pero simpatiza con lo que conoce, y las figuras de su reducido es-

cenario son presentadas con delicada destreza. No hay gran variedad en los cuadros de la suave *Comedia humana* que ella trazó, con sus alegrías frugales y sus pesares apacibles, pero tienen la nota de sinceridad. Sus métodos son tan realistas como lo fueron los usados en novelas posteriores, basadas en «documentos humanos» —frase ya raída por el abuso que de ella se ha hecho, pero que no había sido inventada cuando la autora empezó á escribir. Por instinto cayó en el realismo del tipo nacional, el cual se había desarrollado completamente algunos siglos antes de que se llegara á pensar en la variante francesa de ese realismo. Fué en el campo realista donde sus sucesores ganaron triunfos más grandes que los obtenidos por ella misma.

Cosa de diez años después de la aparición de *La Gaviota*, Antonio de Trueba saltó al palanque de la popularidad con una serie de cuentos, que todos podían haberse llamado como se titula el primer volumen: *Cuentos de color de rosa.* Ya en ocasión anterior mi incapacidad para apreciar á Trueba como se le aprecia en su provincia nativa de Vizcaya, me ha puesto en dificultades personales. Todos tenemos limitaciones, y acabando de leer á Trueba una vez más, me presento aquí impenitente, persuadido de que si á las veces vacila su luz en cierto grado de gracia infantil, por lo general chisporrotea en insípido optimismo. No podemos todos ser vizcaínos, y tenemos que sufrir las consecuencias. En este estado de las cosas no me propongo hablar de Trueba—quien, como todos, parece haber tenido una tolerable dosis de engreimiento—, ni gastar mucho

tiempo en discutir á otro autor más brillante, Pedro Antonio de Alarcón.

Alarcón parece destinado á que se le recuerde por *El sombrero de tres picos*—animada exposición en prosa de un bien conocido romance—, más bien que por sus otras obras. En todas las literaturas se encuentran personalidades que desilusionan: hombres que al principio parecían capaces de hacerlo todo, que insistieron cabalmente en hacerlo todo, y que acabaron por hacer algo menos que nada. Nadie que conozca el valor de las palabras diría que el autor de *El sombrero de tres picos* hizo poco menos que nada, pero de él sí se esperaba mucho más. Saber si hubo, ó no, fundamento para estas altas esperanzas, es cuestión muy distinta. El número de «los que pudieron haber sido» siempre es cosa de pura vanidad. Con excepción de casos tan raros como el de Cervantes, que publicó la primera parte de *Don Quijote* cuando ya tenía cincuenta y ocho años (edad en que Alarcón murió en 1891), los escritores imaginativos generalmente han hecho las mejores obras de su carrera antes de llegar á esa etapa funesta. Pero sea de esto lo que fuere, las esperanzas que hizo concebir Alarcón no se cumplieron. Unos pocos cuentos cortos le representan ante la posterioridad; como M. Bourget, Alarcón «encontró la salvación»; perdió mucho de su arte, y en sus novelas más cuidadas se hizo algo fastidioso. Por fortuna diez años antes de la publicación de *El sombrero de tres picos* ya se había revelado un nuevo talento para los que tenían ojos y veían; y, como sucede siempre, éstos no eran muchos.

Mientras Trueba escribía sus cuentos de color de rosa, que tanto le congraciaron con el público en general, Jose María de Pereda se hacía hombre en el Norte de España (1). Aunque el veredicto de la capital todavía tiene muy grande importancia, no se puede decir hoy día que el resto de España acepta sin disputa la decisión de Madrid en asuntos de moda y gustos literarios; pero esa era la verdad de las cosas para todas las provincias — con la posible excepción de Cataluña — hacia el fin de la sexta y principios de la séptima década del siglo pasado, cuando Pereda empezó á escribir para un periódico de Santander, *La abeja montañesa*. Aunque ya tenía más de treinta años, carecía de toda experiencia del mundo; había crecido en un medio á la antigua, sencillo, en que todas las gentes se aferraban á las costumbres del pasado y en que no había siquiera charla literaria. Parece que recibió en la forma tradicional la consabida copia de conocimientos, á paliza limpia, del irascible pedagogo cuyo retrato hizo más tarde con colores no muy suaves. De Santander Pereda pasó á Madrid, donde estudió algún tiempo; volvió gozoso á su hogar, y en tanto que la salud le acompañó, no volvió á salir de Polanco, excepto durante el corto período en que fué diputado á Cortes. Aborrecía la vida de la capital, y fué hasta sus últimos días inmutable y leal *montañesuco*.

(1) Tal vez valga la pena de hacer notar que la fecha del nacimiento de Pereda, que consta en todos los libros de referencia, está equivocada. Él mismo se equivocó en este particular. Nació el 6 de Febrero de 1833, y no,—como él pensaba,—el 7 de Febrero de 1834.

Es necesario tener presentes estas circunstancias, porque permiten entender la actitud de Pereda. Nunca se cansó la crítica hostil de acusarle de provincialismo, pero provincialismo no es la palabra justa. Pereda había nacido aristócrata; no sentía entusiasmo por las novedades de la especulación abstracta, ni amor por las teorías políticas y sociales que implicaran un rompimiento con lo pasado; su espíritu no era refractario á nuevas impresiones, y si su radio de visión era circunscrito, lo que veía lo transportaba á sus libros con una lucidez impecable. Esta facultad de comunicar una impresión concentrada se advierte en las *Escenas montañesas*, que aparecieron el año 1864 con una noticia introductoria de Trueba, quien estaba entonces en la cumbre de sus triunfos. No deja de ser cosa divertida esto de que el cordero apadrine al león, y que con un balido timorato salve el cordero su reponsabilidad, hasta donde puede hacerlo con cierta decencia. El libro fué alabado por Mesonero Romanos, á quien Pereda dedicó años después *Don Gonzalo González de la Gonzalera;* pero, con raras excepciones fuera de Santander, donde la parcialidad local más bien que el gusto estético produjo un juicio favorable, en toda España se convino en la opinión de Trueba de que el realismo moderado de Pereda era una áspera caricatura. En materia de crítica, el lugar común, pronunciado á la ligera, es el que suele tener mayor aceptación. Por este juicio de Trueba, Pereda tuvo una fama que gastó cosa de doce años en destruir, y que logró destruir, pero no contemporizando con sus críticos. Permaneció inmuta-

ble en todo, menos en la maestría de su arte, que aumentó gradualmente hasta *Bocetos al temple*, que fué reconocido como una obra rayana en el genio.

Es un volumen notable, pero los rasgos característicos de *Bocetos al temple* son precisamente los que distinguen las *Escenas montañesas*. Pereda se desarrolló en el sentido de que su tacto demuestra mayor confianza, pero su punto de vista es siempre el mismo. Tómese, por ejemplo, *La mujer del César*, el primer cuento del libro: la moral es sencillamente que no basta estar libre de culpa, sino que es preciso también parecerlo. Podéis llamar á esto gastado, añejo ó sencillo, pero no es provincial. Lo que es cierto es que la atmósfera de *Bocetos al temple* es «regional». El escritor no es tan candoroso que se imagine que Madrid está poblado de diablos, y de ángeles el campo. Pereda no tenía mayor conocimiento de los ángeles que el que vosotros tengáis ó el que yo tenga, y sus personajes son simpáticamente humanos en su combinación de fortaleza y de flaqueza; pero había llegado á convencerse de que las virtudes constantes del mundo antiguo eran difíciles de cultivar en centros congestionados de población, y que á lo mejor los hombres están expuestos á sufrir el contagio de la vida de las ciudades. Á esta tesis vuelve una y otra vez: en *Pedro Sánchez*, en *El sabor de la tierruca* y en *Peñas arriba* sostiene su argumento con la tenacidad de una convicción. No hay nada de provincialismo en la tesis; y es conveniente, para los que estamos condenados á vivir en ciudades bulliciosas, saber que nosotros, á nuestra vez, aparecemos tan estrechos de miras como

cualquier pescador ó labrador del campo. ¿Habrá algo más ridículamente provincial que el vago de Londres, ó el *boulevardier*, que se imaginan que Londres, Nueva York ó París son los centros del universo, y que sus habitantes son los primeros en las filas de las generaciones? Nadie es más provincial que los habitantes ordinarios de una de estas grandes, desparramadas y escuálidas aldeas. Pereda no sufre de megalomanía, los números no le impresionan; no «piensa en continentes». Cree que todo eso es estrépito de gente vulgar y degenerada, y nos deja con el inquieto sentimiento de que muy bien puede tener razón.

Pereda no es de los que esperan un cielo nuevo y una tierra nueva en la semana entrante. Si creéis hallar en él las cualidades de un Rousseau, ó de cualquier otro niño milagroso del terremoto ó del huracán, os hallaréis chasqueados. Pero si le tomamos por lo que es—un observador satírico de caracteres, un artista cuya presentación instantánea de ellos y del mundo visible tiene singular relieve—tendremos que señalarle un puesto muy alto entre los maestros del realismo español. Nadie que se haya encontrado una vez con la frívola y vengativa marquesa del Azulejo, con el presumido vizconde del Cierzo, con la fútil condesa de Rocaverde, ó con Lucas Gómez, «el mejor y más digno cultivador de esa literatura de patchoulí», puede jamás olvidarlos. En lo de hacer memorables sus figuras secundarias, Pereda se parece en cierto modo á Dickens, y ambos usan—tal vez abusan—de la caricatura como arma. Pero el elemento de la caricatura es más ruidoso

en Dickens que en Pereda, y la agudeza en Pereda es más desdeñosa que en Dickens. Pereda es en la literatura lo que Narváez fué en la política española: usa el palo y «pega fuerte». Cervantes nos penetra de parte á parte, advierte todas nuestras necias debilidades y, sin embargo, nos ama como si fuéramos los mortales más perfectos, y él el hombre más soso del mundo. Pereda tiene algo de la seriedad de Cervantes sin su constante amenidad. Se aproxima algo más al espíritu intolerante de Quevedo. Exasperado por lo absurdo y por la presunción, practica el precepto apostólico á la inversa: lejos de sufrir alegremente á los tontos, se complace en hacerlos sufrir. La colección intitulada *Tipos trashumantes* contiene ejemplos admirables de su destreza en los retratos maliciosos: el charlatán político en *El Excelentísimo Señor*, quien se parece al resto de su raza, pues (como dice Pereda secamente) «por una rara excepción de la naturaleza, *todos los españoles servimos para todo*»; el barbero escrufuloso en *Un Artista*, cuyo padre fué muerto en la revolución de ópera cómica del 54, que consiente en venir á Santander en el verano para ejercer su profesión, y que habla con familiaridad de Pérez Galdós llamándole por su nombre de pila; el irredimible tonto en *Un Sabio*, que se ha enhuerado los sesos bebiendo filosofía alemana, mal corchada por Sanz del Río, y que abandona las creencias en que fué educado para dedicarse á deportes espiritualistas que le permitan comunicarse con las almas de Confucio y de Sancho Panza. Estos esbozos son modelos de cruel ironía.

Bocetos al temple fué la primera obra de Pereda que llamó la atención del público, y puede ser recomendada á todo el que quiera juzgar del talento del autor en su primera fase. Pereda hizo cosas mejores después, pero ninguna más característica. Fué siempre origen de debilidad en su arte la intención de ser didáctico—una comezón de probar que él estaba en lo justo y sus contrarios en el error, á veces criminalmente en el error—, y esta tendencia se acentuó más en algunos de sus libros posteriores. Novelas como *El Buey suelto* y *De tal palo tal astilla*, mejor todavía, tienen un interés individual que les es privativo; pero al lector no se le concede jamás el derecho de olvidar que la primera es una refutación de las *Petites misères de la vie conjugale* de Balzac, y la otra, refutación de *Doña Perfecta* de Pérez Galdós. Á Pereda le resulta el problema también enteramente sencillo. Se os ha desanimado del matrimonio por Balzac, quien os ha dicho que la vida del hombre casado es una serie de pruebas y de desengaños, pequeños pero tan numerosos que al fin culminan en tragedia, y tan repetidos que el infeliz siente que su vida es un fracaso espantoso como marido y como padre. Pereda os trata de estimular mostrándoos el reverso de la medalla. Gedeón es un soltero, un buey suelto, tiene libertad, pero es la desolada libertad de la res descarriada, ó, mejor dicho, del asno salvaje. Le atormenta el reñir y el regañar de sus criadas; sale de ellas para que le roben sus criados; se desespera en las casas de huéspedes; en los hoteles le descuidan; no tiene vínculos de familia; está profundamente incómodo

en todas partes; va de mal en peor, y, para expiación final se casa con su querida poco antes de morir. La descripción de las incomodidades en la abundancia está hecha con vigor; pero, como refutación de Balzac, no es convincente. Las cosas pasan de modo análogo en *De tal palo tal astilla*. Fernando se encuentra con la piadosa Águeda; su cortejo fracasa, se suicida, y ella encuentra alivio en la religión, que es el único agente consolador. Esto es demasiada sencillez. ¿Hemos de creer que todo soltero es un necio egoísta, ó que sólo los ateos se suicidan? Pereda, sin duda, vivió lo bastante para pensar de otra manera, pero entre tanto la insistencia en sostener sus teorías ha echado á perder dos obras de arte.

Esta tendencia polemista se advierte en todas sus novelas; y después de la caída de la República y de la restauración de los Borbones, su conservatismo puede haber contribuído á hacerle popular hacia fines de la séptima y principios de la octava década del siglo pasado. Pero hoy distamos veinte ó treinta años de las pasiones de aquella época, y la obra de Pereda ha resistido la prueba decisiva de los tiempos. No tiene habilidad especial en la construcción, se inclina á las digresiones, incurre en episodios impertinentes; pero, por lo general, relata su cuento con vigor, y cuando se acalora, con adusta concisión; es raras veces declamatorio, y además maestro en el estilo; está exento de galicismos; sabe narrar con cáustico humor todos los pormenores conducentes á su objeto y cuanto le pasa delante de los ojos. Es el cronista de una España reaccionaria

y pintoresca que está desapareciendo muy aprisa, y que pronto se habrá desvanecido por completo.

Si las generaciones futuras sienten curiosidad por un sistema social que ya habrá pasado, volverán á las páginas de Pereda en busca de descripciones de la época inmediatamente anteriores á su disolución. Él lo pinta con la fuerza desesperada del que siente que está del lado perdidoso. Su interpretación puede ser y á menudo es imperfecta y salvajemente injusta; pero su vigor es imponente; y si su mundo contiene tal vez demasiados tipos degradados, también abunda en figuras nobles, como Don Ramón Pérez de la Llosía, en *Don Gonzalo González de la Gonzalera*, y en los perfiles de gentes humildes é iliteratas que, á los ojos de su creador artístico, prestaron más servicios reales á su patria que muchos otros pregonados por la fama.

Se siente uno tentado á detenerse en la obra de Pereda: primero, porque en sus novelas abundan, en gran número, los personajes llenos de vida; y segundo, porque demuestra que España, aunque separada del resto de Europa en el sentimiento y en las creencias, no está muerta intelectualmente. Mientras Pereda escribía *Pedro Sánchez* y *Sotileza*, el mundo, al Norte de los Pirineos, disputaba sobre asuntos de naturalismo en la novela, como si se tratara de un descubrimiento nuevo. Los críticos de Londres y de París evidentemente no sabían que el naturalismo había sido practicado desde años atrás en España por novelistas que, de esa suerte, habían revivido una antigua tradición nacional. Pereda es todavía muy poco leído fuera de España; y aun-

que se han hecho tentativas para traducirle, tal vez es demasiado enfáticamente español para resistir tal operación. Los mismos españoles necesitan alguna ayuda para leerle con comodidad, y el glosario que está al final de *Sotileza* ha sido para muchos de nosotros oportuna y utilísima muleta en pasos escabrosos. Un escritor que gasta lujos de particularismos de dialectos ó de expresiones técnicas en el grado en que Pereda lo hizo, debe de haber contado con lo que le costaría; y el coste es que tiene que permanecer comparativamente desconocido más allá de sus propias fronteras. No se le puede echar en cara que hiciera postura ilegítima en el pregón de la popularidad, ni acusársele de haber desertado de la causa del realismo. Pereda no era indiferente á la fama; pero no iba lejos á buscarla. Como la mujer Sunamita, prefirió «habitar en medio de su pueblo», describir su existencia pasada en constante labor, exaltar sus ideales y estimar su aplauso en más que el del mundo exterior.

Fu vera gloria? Ai posteri
L'ardua sentenza.

Juan Valera fué un perfecto contraste con Pereda: su talento dúctil se había ocupado en muchos asuntos antes de encontrar un nuevo cauce en la ficción. Pereda era tenazmente regional y fanáticamente ortodoxo: Valera era un cosmopolita salido de Andalucía, un Gallión desenfadado, que observaba con sereno regocijo la agitación de los hombres por aquello de ser ó de no ser. Pereda tiende al pesimismo trágico ó melodramático: Valera es

un escritor suave y desinteresado, para quien la vida es una brillante y divertida comedia. Había vivido mucho, reflexionado largo tiempo, conocido muchas gentes y aprendido muchas cosas, antes de darse á la tarea de delinear el carácter. Hasta el fin de su vida nunca aprendió el artificio de construcción, pero era un maestro nato del estilo, y tenía facultad insuperable de hacerse grato. Apenas había llegado de Córdoba á Madrid, cuando todos sus amigos le llamaban Juanito, y su atractivo personal le acompañó en la literatura. En alguna parte dice Macaulay que si Southey escribiera tonterías en prosa, siempre se le leería con gusto. Esto se podría decir también de Valera, quien, á diferencia de Southey, nunca cae en las tonterías. Aunque no tiene preocupaciones que le embaracen, posee una rara simpatía para con todo estado mental, y esta sagaz é inteligente comprensión le da á toda su obra un sabor de universalidad que hace de él, entre todos los novelistas modernos españoles, el más aceptable en el extranjero. Sin embargo, á pesar de su escéptico cosmopolitismo, que no es español en manera alguna, Valera es un español auténtico de los mejores días en su combinación de urbanidad y de penetrante visión autoritativa. Este hombre de mundo, cortés é incrédulo, se interesa profundamente por el misticismo, y todavía más por sus manifestaciones prácticas. Nada humano es extraño para él, y nada es demasiado trascendental para escapar de su crítica.

En este estado de ánimo, que le era habitual, escribió *Pepita Jiménez*. El cuento es de lo más sencillo que se puede uno imaginar. Pepita, viuda joven, está á punto

de casarse con Don Pedro de Vargas, cuando se encuentra con Luis, hijo de Don Pedro, joven seminarista, poseído de una exagerada idea de sus propios dones espirituales. Luis es un modelo del clerical fanfarrón que desdeña las labores ordinarias, como predicar el evangelio en su propio país, y se extasía con la idea de ser martirizado por los infieles. Como no tiene ni pizca de vocación religiosa, el resultado es fácil de prever. No sin algún agravio para su reputación, Pepita deshace el encanto, y todas las aspiraciones del joven se desvanecen en el aire; se le hace caer en la cuenta de que sus pretensiones de ser santo son necias; se casa con la heroína que debiera haber sido su madrastra, y, rebajado de categoría, se convierte en un marido común y corriente. En su *Religio Poetae*, Patmore alaba á *Pepita Jiménez* como un ejemplo de «aquella síntesis completa de la gravedad del asunto y de la alegría en la manera de tratarlo, que es la brillante corona del arte, y que, fuera de la literatura española, se encuentra sólo en Shakespeare, y hasta en el mismo Shakespeare se encuentra en un grado mucho menos manifiesto». Patmore casi siempre tiene algo notable que decir, y hasta sus paradojas críticas son interesantes. No tenemos cómo saber hasta dónde llegó en sus estudios españoles; pero se puede sospechar que su conocimiento de la literatura española tal vez no fué ni muy amplio ni muy hondo. En cuanto á *Pepita Jiménez*, su opinión es conspicuamente correcta, y conspicuamente errónea respecto de la literatura española en general. La perfecta trabazón de que habla, es tan rara en España como

en cualquiera otra parte. En Valera es el resultado de un método artístico premeditado; su gravedad es una consecuencia inevitable de la situación; su alegría está arraigada en su cortesía escéptica. En sus trabajos de crítica, esa cortesía está intencionalmente exagerada; ensalza y alaba en términos que parecerían excesivos, aun aplicados á Dante ó á Milton. Sabe la madera de que están hechos casi todos los autores, cuenta con la proverbial vanidad que los distingue, y los adula con tal vehemencia, que traspasa los límites de la buena educación. Algunos de vosotros recordaréis tal vez cuán dignamente reprende el Sr. Cuervo esa táctica literaria. Pero en sus novelas Valera no adopta la actitud de una condescendencia impertinente ó sublime. Analiza sus personajes con una delicadeza admirable, sutil y llena de paciencia.

Un crítico hostil pudiera sostener que las novelas de Valera se parecen demasiado; que Doña Luz está vaciada en el mismo molde que Pepita Jiménez, que Enrique es otro Luis, y así los demás personajes. Hay algo de verdad en esto. Es cierto que Valera repite las situaciones que más le interesan; pero otro tanto hacen los demás novelistas; su manera cambia en cada caso, y es lógicamente adecuada á cada personaje. Mayor fuerza habría en la objeción de que recarga sus libros con arabescos episódicos que, aunque sean *tours de force*, entorpecen el desarrollo de la narración. Ahora, cuando ya los tenemos, sentiríamos perder los brillantes pasajes en que está destilada la quintaesencia de los místicos españoles; pero es un error evidente de juicio asignár-

selos á Pepita. Sin embargo, esta objeción tiene menos aplicación á *Doña Luz* que á *Pepita Jiménez*, y no la tiene absolutamente respecto de *El Comendador Mendoza*, que, sin duda, es una pieza de autobiografía desfigurada, á la par conmovedora y humana en su evocación de una pasión ya remota. En sus cuentos cortos, Valera llega á veces á mágicos efectos de ironía intranquilizadora. Casi todos los autores escriben demasiado, ya por necesidad, ya por vanidad, y Valera, que era demasiado sagaz para ser vano, derrochó sus energías en muchas direcciones y en no pocos asuntos. Sin embargo, fué comparativamente poco lo que improvisó en la forma de ficción, y aún en edad muy avanzada, cuando la calamidad de la ceguera le había sobrevenido, sorprendió y encantó á sus admiradores con más de un volumen que les embargó el ánimo. Hablando de una manera general, los rasgos característicos del mejor arte español son la fuerza y la verdad, y en esto Valera conserva su puesto. Es más complicado, y hay mayor esmero en él del que suele encontrarse en otros españoles. Su labor está llena de sutilezas y de reticencias; su fuerza está escrupulosamente contenida, y su verdad es revelada por inducción y por insinuación, nunca enfáticamente ni con cruda insistencia. Comparados con la exquisita armonía que hay entre la palabra y el pensamiento de Valera, los métodos de otros escritores parecen ordinarios y brutales. Podéis negarle el título de gran novelista, si os place; pero es imposible negar que fué un consumado artista literario.

Aquí preferiría yo ponerle fin á esta revista. Los au-

tores de quienes he hablado pertenecen á la historia. También pertenece á ella Leopoldo Alas, el autor de *La Regenta*, novela analítica que será leída mucho después de que sus críticas amargas se hayan olvidado, aunque como crítico realizó labor excelente. Es cosa muy delicada juzgar á los contemporáneos. No habéis de esperar que yo compile una lista de nombres, tan árida y tan interminable como el catálogo de una subasta. ¿Cuántos novelistas importantes hay en Francia, en Inglaterra ó en Rusia? No más de dos ó tres en cada país, y se habrá fijado ya un número generosamente elevado, al decir que España tiene tantos novelistas como esos tres países juntos.

Dejando á un lado á una muchedumbre de ilustres obscuridades, encontramos á Benito Pérez Galdós, y las innumerables producciones de su difuso talento. La copiosidad ha sido siempre más altamente apreciada en España que en otras partes, y en este particular Pérez Galdós ha debido satisfacer la exigente ley de sus paisanos. Pero para muchos de entre nosotros la copiosidad no es una recomendación. Hay cuarenta tomos en la serie de *Episodios Nacionales*, y ¿quién sabe cuántos más habrá en la serie de *Novelas Españolas Contemporáneas*? Francamente hay un cierto aire desagradable de comercialismo en esta enorme producción de obras. Diríase que en España, lo mismo que en Inglaterra, la literatura corre peligro de convertirse en negocio, y de no ser un arte. Este no es el modo como se han escrito hasta ahora las obras maestras; pero éstas son raras, y no hay receta para producirlas.

Si la hubiera, podríamos estar seguros de que Pérez Galdós se habría dado trazas de hallarla, porque su agudeza y su perseverancia son indiscutibles. Ni uno solo de los *Episodios Nacionales* es un gran libro; pero en ninguno faltan grandes cualidades literarias, la facultad de reconstrucción histórica, la evaluación del factor personal en los grandes hechos, y el don del detalle pintoresco. Si la facultad de concentración se añadiera á su profuso equipo, sería Pérez Galdós un maestro admirable. Tal como es, sin embargo, para quien desee tener—esto en la forma más agradable—una justa idea de la evolución política y social de España, desde los tiempos de Carlos IV hasta la República, los *Episodios Nacionales* pueden recomendarse de todas veras. Y en estas páginas congestionadas hay algunas figuras que se destacan notablemente, como el sacerdote guerrillero en *Carlos VI en la Rápita*, obra que muestra que el autor no está fatigado al acercarse al término de su larga tarea, y que su narración histórica es tan vívida como en sus buenos tiempos. Además, es un astuto observador del presente, ve muy lejos en lo futuro en *Fortunata y Jacinta* y es humorístico en el *Doctor Centeno*. Tal vez recordaréis la descripción del cigarro que fumaba Felipe, la relación del banquete presidido por el solemne y amable D. Florencio, D. Florencio el de las cejas alarmantes, tan espesas y obscuras que parecían tiras de terciopelo negro. Estas peculiaridades resultan en Pérez Galdós por el estilo de las de Dickens en su mejor manera, y tiene además ciertos toques neutrales. No es que Pérez Galdós sea neutral de ordinario:

es un liberal á la antigua con una tesis que probar, la admirable tesis de que la libertad es la mejor cosa que hay en el mundo. Pero esta no es una idea española. La modernidad de Pérez Galdós es exótica en España. Nos da una idea interesante de la sociedad española en todos los aspectos. Sin embargo,—no hay que olvidarlo jamás,—la pintura no está trazada por una mano nativa, sino colonial, por decirlo así. Nacido en las Islas Canarias, Pérez Galdós vive en España, pero no es de España; vive un poco separado del camino real de la vida secular española. Y esto le da un valor especial á su presentación de las cosas, porque lo que se pierde en vigor se gana en objetividad.

Se advierte indudablemente la influencia extranjera en las novelas tanto de Armando Palacio Valdés como de la Condesa de Pardo Bazán, tal vez la autora mejor dotada que hoy conoce el público. Sus partidarios niegan la existencia de este elemento extraño, pero los autores mismos no la negarían. ¿No fué la Condesa de Pardo Bazán el abanderado del naturalismo francés en España á principios de la novena década del siglo pasado? Solemos olvidarnos de esto, porque lo que ella llamó entonces «la cuestión palpitante», ya no palpita. ¿Quién puede leer la *Madre Naturaleza* de la Condesa de Pardo Bazán sin recordar á Zola; ó á *La Hermana San Sulpicio* de Palacio Valdés, sin recordar á los Goncourts? Aún en *La Hermana San Sulpicio*, en donde Gloria es el puro tipo de la andaluza chispeante, y en *Marta y María*,—libro todavía más atractivo, que se publicó algunos años antes—, hay un talento genuino

y original que se desvanece en *La Espuma* y en *La Fe*. En estos dos últimos libros Palacio Valdés hace discretamente bien lo que media docena de novelistas franceses habían hecho mejor que él. Se siente, no se sabe cómo, que Palacio Valdés pierde el camino, pero lo vuelve á encontrar en la atmósfera española de *Los Majos de Cádiz*, en donde vemos, una vez más, la Andalucía á través de gafas asturianas. La Condesa de Pardo Bazán, por desgracia, ha difundido sus energías en todas direcciones.

Nadie puede triunfar en todo como poeta, como novelista, como ensayista, como crítico y como conferenciante. Pues bien, la Condesa de Pardo Bazán es todo esto, y más. Con gusto cambiaríamos todos sus escritos misceláneos por otra novela como *Los Pazos de Ulloa*, donde el campesino aparece en una luz que hubiera mortificado á Pereda. ¿Es Galicia tan diferente de la Montaña? Pero los extremos se tocan. El doctor Máximo Juncal en *La Madre Naturaleza* piensa con Pereda que las gentes que viven en las ciudades no alcanzarán la salvación; solamente que—y la diferencia es capital—quisiera que se realizara la voluntad de la naturaleza, sin restricciones de ética trascendente. ¡Sin duda no todas las mujeres se sienten cohibidas por timidez ó por instinto! Pero Palacio Valdés puede ser leído por su apreciación del carácter, constantemente acre y aguda; la Condesa de Pardo Bazán por su manera vigorosa de retratar á los campesinos gallegos y por su arte de paisajista.

Tenemos la medida de lo que pueden hacer, y son,

por lo menos, tan bien conocidos fuera de España como merecen serlo. Una personalidad más enigmática es la de Vicente Blasco Ibáñez. El encanto de casi todos los novelistas españoles es que son intensamente locales. Pérez Galdós es una excepción; Valera, en lo mejor de su trabajo, está en Andalucía, Pereda en Cantabria, Palacio Valdés en Asturias, y la Condesa de Pardo Bazán en Galicia. Blasco Ibáñez es valenciano; conoce el huerto de España, como Mr. Hardy conoce el Condado de Dorset, y está enteramente á sus anchas en el medio valenciano de *Flor de Mayo*, *La Barraca* y *Cañas y barro*. Pero su homenaje está dividido entre la literatura y la política. No contento con propagar sus ideas en las columnas de su periódico, *El Pueblo*, las propaga so capa de ficción. Es el novelista de la revolución social, y la revolución social se necesita en todas partes. La escena de *La Catedral* se desarrolla en Toledo, la de *El Intruso* en Bilbao, y en *La Horda* tenemos al proletariado de Madrid, descrito con escuálida fidelidad. Cada uno de estos libros es un *roman à thèse*, ó si lo preferís, un convite á la rebelión. Blasco Ibáñez es el apóstol del combate; él conoce la fuerza de los sistemas establecidos, y sus héroes revolucionarios mueren derrotados por las fuerzas organizadas del conservatismo social y eclesiástico. Pero es fundamentalmente optimista, convencido de que la victoria final de la revolución está asegurada si la lucha se sostiene. Podemos no simpatizar con sus opiniones, y podemos dudar de si llegarán á prevalecer. Pero el evangelio de la constancia en el trabajo necesita ser predicado en España, y Blasco Ibáñez lo predica con

elocuencia que impresiona (aunque sea algunas veces un tanto incorrecto). Su última novela *La Maja desnuda*, se aproxima más á la manera francesa, pero no es una mera imitación; es original en el desarrollo; es un relato de la desilusión gradual, una narración penosa, cruel y verídica, de la intensa miseria de dos seres que en un tiempo se amaron. Blasco Ibáñez nos ha dado tres ó cuatro novelas admirables; todavía está joven, puede reconsiderar sus teorías, y mejorar en fuerza y en vigor.

No está sólo. En *Paradox, Rey* y en *Los últimos románticos*, Pío Baroja introduce una nota nueva y atrevida de sátira social, mientras que la novedad de pensamiento y de estilo es el rasgo característico de José Martínez Ruiz en *Las confesiones de un pequeño filósofo* y de Valle Inclán en *Flor de Santidad* y en *Sonata de Otoño*. Estas son las esperanzas inmediatas del futuro. Pero la profecía es un vano empeño: el futuro yace en las rodillas de los dioses (1).

(1) Se me ha señalado la omisión en esta reseña del nombre de don Jacinto Octavio Picón. No fué puro olvido. Como lo demuestra aquella obra encantadora, *Dulce y sabrosa*, el Sr. Picón tiene dotes sobresalientes para la novela; pero desde la publicación de este libro en 1891, el autor ha logrado tantos nuevos laureles en otros campos de la literatura, que ya no se le considera sólo como novelista.

ÍNDICE

ERRATAS PRINCIPALES

Págs.	Línea.	DICE	LÉASE
6	21	famoso	famosa
34	20	1342	1343
67	12	Catarina	Catalina
75	28	luz	luce
119	4	suy	su
134	2 (de abajo)	muy	my
139	21	Geog	Georg
152	[illegible]	El	La
276	30	pa-abras	pa-labras
296	3	Jose	José

BINDING LIST NOV 1 1949

LS.H
F5575c
.Sm

Fitzmaurice-Kelly, James 491948
Lecciones de literatura española; [tr. by]
Mendoza.

DATE. | NAME OF BORROWER

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

